

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA
FACULTAD DE TRADUCCIÓN Y DOCUMENTACIÓN



TESIS DOCTORAL

TÍTULO: **La traducción de la literatura chinoamericana en lengua española**

AUTORA: Chenying Wang

DIRECTORA: Prof. Dra. M. Rosario Martín Ruano

V B°

DEPARTAMENTO: TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN

Salamanca, 2013

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA
FACULTAD DE TRADUCCIÓN Y DOCUMENTACIÓN
DEPARTAMENTO DE TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN



La traducción de la literatura chinoamericana en lengua española

TESIS DOCTORAL REALIZADA POR

Chenying Wang

BAJO LA DIRECCIÓN DE

DRA. DÑA. M. ROSARIO MARTÍN RUANO

Universidad de Salamanca

2013

AGRADECIMIENTO

Aunque la perseverancia, la paciencia y la pasión han sido siempre los pilares que me han sostenido durante el largo proceso de la elaboración de esta Tesis Doctoral, sin duda alguna, sin el apoyo de muchas personas, no habría podido lograr terminar este trabajo tan duro y costoso.

Ante todo, he contraído una gran deuda de gratitud con la profesora M. Rosario Martín Ruano, Directora de esta tesis, quien siempre ha estado dispuesta a disipar mis incertidumbres y dilemas y a ofrecerme sugerencias valiosas que me han orientado para esquivar numerosos escollos. También ha sido ella quien me ha animado cuando me sentía perdida o estaba desesperada para poder continuar en este camino tan difícil. Sin su dirección y guía, no habría sido posible terminar este trabajo.

En segundo lugar, quisiera dar las gracias a todos los profesores de la Facultad de Traducción y Documentación de la Universidad de Salamanca que participaron en el programa doctoral “TRADUCCIÓN: ENFOQUES Y MÉTODOS” y al Centro de Estudios de Literatura Chinoamericana (*The Chinese American Literature Research Center*) de La Universidad de Estudios Extranjeros de Beijing, que me ha proporcionado materiales indispensables para la elaboración de esta tesis.

Por último, deseo expresar mi más profundo agradecimiento a mis padres y a mi marido, que siempre están a mi lado y me apoyan incondicionalmente. Sin su comprensión y consuelo, el sufrimiento y los esfuerzos habrían sido dobles. Miles de gracias a mis amigos, que han aguantado mis quejas y me han hecho mucha compañía durante este tiempo inolvidable.

¡Muchísimas gracias!

Tres son las dificultades de la traducción: fidelidad y precisión respecto de la obra de la que se traduce, expresividad y claridad del estilo, y refinamiento. [...] el texto traducido no se verá limitado por las palabras o estructuras del original, a condición de que no viole su espíritu principal.

“Prólogo de la traducción china de *Evolution and Ethics and Other Essays*”,
Yan Fu (1996: 326)

¿Qué es el espíritu de palabra? Es el color del sentimiento extraído secretamente de una palabra, dejando aparte su sentido lógico, es decir, es la connotación de la palabra.

Todas las palabras tienen belleza fónica, belleza del significado, belleza de lo vivo y gráfico, belleza formal, belleza del estilo; el traductor o cuida el significado y olvida el espíritu, o consigue el espíritu y olvida el estilo, pero nunca puede traducir a la vez todas estas bellezas.

“Sobre la traducción”, Lin Yutang (1996: 385, 386)

Tendría que considerarse, en efecto, que la traducción debería ser igual que la reproducción artística de un cuadro, porque lo que busca aquella es el parecido espiritual, en vez del parecido formal.

Dos lenguas pueden diferir en léxico, morfología, sintaxis, retórica y lenguaje figurado; y todo eso refleja las desigualdades de la forma de pensar, de sensibilidad, conceptos, tradiciones y creencias; e igualmente ocurre con las circunstancias sociales y el modo de expresar.

“Prólogo: La traducción y la reproducción pictórica”, Fu Lei (1996: 475, 476)

ÍNDICE

Introducción.....	15
--------------------------	-----------

Capítulo I: La formación y el desarrollo de la literatura chinoamericana.....	33
--	-----------

1.0 Metodología de la investigación.....	33
1.1 Teoría de los polisistemas.....	35
1.2 La Escuela de la Manipulación.....	44
1.3 La literatura chinoamericana.....	47
1.3.1 El término <i>chino-americano</i> o <i>chinoamericano</i>	48
1.3.2 Desarrollo panorámico de la literatura chinoamericana.....	52
1.3.3 Características generales de la literatura chinoamericana.....	57
1.3.4 Diferentes periodos de la literatura chinoamericana.....	58
a. Periodo de silencio (desde finales del siglo XIX hasta principios del siglo XX).....	60
b. Periodo de surgimiento (desde principios del siglo XX hasta el establecimiento de la China Nueva).....	66
c. Periodo de frustración (durante los años 1950 y 1960).....	71
d. Periodo de prosperidad (durante los años 1970 y 1980).....	74
e. Periodo de nuevo desarrollo (desde finales de los años ochenta hasta hoy en día).....	84

Capítulo II. Las características de la literatura chinoamericana.....	99
--	-----------

2.0 Metodología de la investigación.....	99
2.1 Las características de la literatura chinoamericana.....	100
2.1.1 La postcolonialidad de la literatura chinoamericana.....	101
2.1.2 La naturaleza traducida de la literatura “original” chinoamericana.....	106
2.1.3 La hibridación de la literatura chinoamericana.....	110
2.2 La ambivalencia de la identidad chinoamericana.....	114
2.2.1 La cuestión de la identidad.....	114
2.2.2 La ambigüedad de la identidad chinoamericana.....	122
a. Sui Sin Far, figura representativa de los euroasiáticos.....	123
b. Lin Yutang, representante de los “chinos americanizados”.....	125
c. Pardee Lowe, el rechazo rotundo a las raíces étnicas.....	127
d. Jade Snow Wong, la autora que decidió “promover” la cultura china.....	130
e. Maxine Hong Kingston, creadora de mitos chinoamericanos.....	131
f. Frank Chin, partidario fiel de la autenticidad de la cultura china.....	133

g. Amy Tan, Gus Lee, Gish Jen, el retorno a los orígenes culturales.....	138
2.3 Dentro de la tradición orientalista o en contra.....	141
2.3.1 Orientalismo.....	142
2.3.2 Los estereotipos asiáticos establecidos dentro de la tradición orientalista occidental.....	145
2.3.3 Anti-orientalismo y auto-orientalización en la literatura chinoamericana.....	152
2.4 Las estrategias creativas empleadas por los autores chinoamericanos.....	161
2.4.1 La inserción de términos chinos en inglés.....	162
2.4.2 La inserción de glosas.....	163
2.4.3 El interlenguaje o tercer código.....	165
2.4.4 El cambio de código lingüístico (<i>code-switching</i>).....	173

Capítulo III. La traducción de la literatura chinoamericana y la de la literatura china en española..... 177

3.0 Metodología de la investigación.....	177
3.1 La literatura diaspórica china y china traducidas en España, componente relevante del sistema literario español.....	180
3.2 La traducción de la literatura chinoamericana y de la literatura diaspórica en España.....	186
3.2.1 Los <i>bestsellers</i> y los premios importantes.....	189
3.2.2 Factores ideológicos que condicionan la selección con vistas a la traducción.....	192
3.2.3 Autobiografías, memorias y ficciones autobiográficas.....	196
3.2.4 El Orientalismo y los estereotipos en las obras traducidas.....	198
3.2.5 Participación de la industria cinematográfica.....	200
3.3 La traducción de la literatura china en España.....	202
3.3.1 Dificultades específicas de la traducción de literatura china en España...	204
3.3.2 La traducción de la narrativa literaria china (1980-2012).....	207
3.3.3 La interferencia cultural y la traducción indirecta.....	214
3.4 La literatura diaspórica china: una reinscripción en el mundo dominante.....	219
3.5 Las relaciones asimétricas entre las lenguas y culturas.....	221
3.6 La imagen de la cultura china construida en España por la traducción.....	224
3.7 Acerca de Mo Yan.....	234

Capítulo IV. La traducción de *The Joy Luck Club* de Amy Tan..... 239

4.0 Metodología de la investigación.....	239
4.1 Amy Tan y su obra <i>The Joy Luck Club</i>	241
4.1.1 Los éxitos obtenidos por Amy Tan.....	241
4.1.2 Breve biografía de Amy Tan.....	244
4.1.3. Acerca de <i>The Joy Luck Club</i>	247

4.2 La extranjerización y la domesticación mostradas en las versiones de <i>The Joy Luck Club</i> y sus traductores.....	252
4.2.1 La extranjerización y la domesticación.....	252
4.2.2 Las diferentes versiones de <i>The Joy Luck Club</i>	256
4.3 Implicaciones en la traducción de <i>The Joy Luck Club</i>	260
4.3.1 Factores extratextuales.....	260
a. Las portadas y contraportadas.....	261
b. Metatextos.....	266
4.3.2 Análisis textual de las traducciones.....	268
a. El estilo general de las traducciones españolas.....	269
b. La domesticación de los elementos culturales americanos.....	282
4.4 La traducción de la hibridación cultural.....	289
4.4.1. Las técnicas de <i>story-telling</i> de Tan.....	289
a. La traducción de las onomatopeyas.....	291
b. La traducción de las interjecciones.....	298
c. La traducción del estilo directo y el uso del apóstrofe.....	307
4.4.2 La traducción de los elementos chinos.....	312
a. El cambio tipográfico entre el texto original y los textos traducidos.....	313
b. La traducción de los nombres propios.....	318
c. La traducción de los tratamientos.....	330
d. La traducción de la cultura culinaria y las comidas.....	337
e. La traducción de otros términos chinos.....	345
f. La traducción de los <i>chengyu</i>	355
g. La traducción de la reescritura de elementos tradicionales mitológicos e intertextuales.....	358
4.4.3 La traducción del multilingüismo.....	371
a. La traducción del chino romanizado.....	371
b. La traducción de los “Englishes” que usa la autora.....	373
4.4.4 Factores ideológicos en la traducción.....	398
4.5 Reflexiones sobre la traducción de la literatura chinoamericana.....	403

Capítulo V. Nuevas vías en la traducción de los textos postcoloniales.....417

5.0 Metodología de la investigación.....	417
5.1 La traducción, un arma que sirve para subvertir la autoridad del original.....	419
5.2 La traducción, una herramienta que crea un ambiente ecológico para las culturas marginadas.....	428
5.3 Revisión de los conceptos de fidelidad y equivalencia: hacia evaluaciones contextualizadas de las traducciones de literatura chinoamericana.....	440

Para concluir... 449

Bibliografía.....	457
--------------------------	------------

Anexos:

Anexo I: Imágenes estereotipadas.....	479
Anexo II: Obras de la literatura diaspórica china publicadas en España (1980-2012).....	481
Anexo III: Obras de la literatura china traducidas en España (1980-2012).....	499
Anexo IV: Imagen de Amy Tan en <i>Los Simpson</i>	508
Anexo V: Índice de <i>The Joy Luck Club</i> y relación entre los personajes.....	509
Anexo VI: Portadas de las diferentes versiones de <i>The Joy Luck Club</i>	510
Anexo VII: Distribución de la versión taiwanesa y la de la China continental.....	515

INTRODUCCIÓN

Un ‘nativo’ que desconcierta por lo híbrido, encontrado en los confines de la tierra, extrañamente familiar y distinto, por esa misma familiaridad no procesada (Clifford 1999: 31).

La investigación a menudo parte de un deseo de desentrañar lo que nos intriga, desconcierta y fascina a la vez. Tal vez una simple anécdota permita condensar de manera sucinta todas las preguntas, motivaciones e intereses que hicieron germinar esta Tesis Doctoral. En una ocasión casual, por recomendación de la Directora de esta Tesis Doctoral, cayó en mis manos un libro, *Los buenos deseos* (la versión española de *A Thousand Years of Good Prayers*) de Yiyun Li, autora chinoamericana inmigrante recién emergida. Se trata de una colección en la que se incluyen diez cuentos cortos. Aunque en este libro Li narra historias chinas y las escenas están llenas de elementos chinos que me resultaban familiares, el punto de vista o el ángulo del que parte la autora y la lengua en la que se escribe me provocaron una fuerte sensación de extrañeza. Esta impresión, que vacilaba entre “lo cariñoso” y “lo extraño”, me impulsó a descubrir más obras de la literatura chinoamericana y me sirvió de estímulo para ir explorando lo maravilloso y complejo del mundo *in-between* donde se hallan los autores chinoamericanos. Entre los autores de esta corriente literaria que esta Tesis Doctoral se propone estudiar a fondo, tanto en su contexto original como en otros contextos culturales a los que ha viajado, como es el caso de España, cabe citar a Maxine Hong Kingston, Fae Myenne Ng, Dai Shijie, Lisa See, o Amy Tan, cuya obra *The Joy Luck Club*, trasvasada al español como *El club de la buena estrella*, fue cobrando un interés especial, hasta el punto de convertirse en el principal estudio de caso de esta Tesis Doctoral. De hecho, aparte de ser una obra conmovedora por su descripción de los estrechos lazos y los complejos sentimientos

entre madres e hijas que tienen vidas totalmente diferentes, y además de resultar de gran interés desde el punto de vista lingüístico por la expresividad de su lenguaje, sobre todo el interlenguaje que hablan las madres y que la autora “imita” con viveza, destaca, en primer lugar, como un ejemplo muy representativo de unas producciones literarias que, se diría, parecen en principio requerir un lector bilingüe o multilingüe que sea capaz de descodificar este código híbrido y darse cuenta de su originalidad y, en segundo lugar, dado que se ha trasvasado al español en dos versiones distintas, se erige como un ejemplo muy interesante con el que estudiar las complejidades del trasvase de esta literatura ya híbrida a otra cultura en la que, por otra parte, hay marcadas ideas preconcebidas sobre el colectivo chinoamericano y, de manera general, sobre la cultura china, a la que por extensión la obra pasa a representar.

De hecho, con esta Tesis Doctoral también nos proponemos comprobar otra hipótesis que permita intuir la lectura de otras obras chinoamericanas: la continuidad de la tradición orientalista occidental mantenida en los textos de esta corriente literaria y también en la selección previa a su traducción a otras culturas. Si bien para el público chino que vive durante prácticamente toda su vida en la China continental (por ejemplo, para mí misma) la hibridación lingüística y cultural constituye un factor fascinante de las obras chinoamericanas, los estereotipos orientalistas sobre los chinos o las representaciones estereotipadas de la cultura china que se presentan en diferente medida en estas obras –por ejemplo, las costumbres supersticiosas, los pies vendados de las mujeres chinas, el barrio chino bullicioso y caótico, etc.–, pueden resultar un poco irritantes, porque estas imágenes fosilizadas no sólo niegan en cierto sentido el valor de la civilización china sino que también rechazan los logros que China ha obtenido a través de la modernización, hasta el punto de relegar a China a una posición inferior a Occidente. Si bien los elementos chinos que los autores chinoamericanos insertan en sus obras despiertan una sensación de cariño, a veces sus imágenes estereotipadas provocan en el público citado una sensación de alienación y extrañeza, que suscita otras preguntas que también están en la base de esta Tesis Doctoral: ¿lo que describen estos autores como elementos chinos se corresponde

realmente con lo que existía o existe en China?; ¿por qué nos sentimos cerca y al mismo tiempo lejos de lo que presentan los autores en sus obras?; ¿por qué lo que cuentan estas obras nos parece a veces familiar y a veces desconocido? Para el público chino la lectura de las obras chinoamericanas crea una sensación de profunda ambigüedad, causada por numerosos factores que se prestan a ser estudiados en profundidad.

Así estas representaciones orientalistas también nos hacen reflexionar sobre cuestiones como las siguientes: ¿por qué hasta la actualidad siguen ejerciendo influencia los estereotipos orientalistas sobre los chinos en Occidente?, ¿por qué en una época que se caracteriza por la facilidad de los medios de comunicación modernos y la simultaneidad a escala global gracias a la informática, China sigue fosilizada en una imagen de un país atrasado, irracional, misterioso e incluso inescrutable y los chinos aún se conciben en Occidente como seres estancados en un estado infrahumano e incivilizado?; ¿por qué todavía existen tantos malentendidos entre Oriente y Occidente? Estas incertidumbres que asimismo nos provocaba la lectura de las obras chinoamericanas nos suscitaron el vehemente deseo de estudiar en profundidad la literatura chinoamericana (y, por extensión, la literatura diaspórica china) y su difusión en la cultura española, cuyo medio fundamental, sin duda, es la traducción.

Las literaturas híbridas, en las que se exploran profundamente cuestiones como la hibridación, la interrelación compleja entre lenguaje e identidad, las experiencias conflictivas de los seres traducidos, la negociación intercultural, etc. han pasado a ser un tema candente que suscita un interés particular en nuestra sociedad cada vez más interconectada y global. La literatura chinoamericana, una de las literaturas híbridas, que nació en EE.UU. y alcanzó su periodo de florecimiento en los años ochenta y noventa del siglo XX, se caracteriza también por una marcada interculturalidad, heterogeneidad, hibridismo y mestizaje. Sin duda alguna, esta literatura ya constituye uno de los elementos mediadores más importantes entre la

cultura étnica y la eurocéntrica, el espacio periférico y el central, la sociedad dominada y la dominante; en ella se manifiestan de forma notable la fusión y los conflictos entre la cultura de origen y la de llegada. Como objetivo principal de esta Tesis Doctoral nos parece muy fructífero estudiar esta corriente literaria y su divulgación, especialmente la divulgación por la vía de la traducción, lo que aportará una contribución sustancial a los estudios de las manifestaciones artísticas y culturales inscritas en el contexto postcolonial.

No en vano, desde los años ochenta, en el mercado español se ha asistido a la introducción paulatina de obras que pertenecen a esta corriente literaria. Especialmente en los años noventa, gracias al auge de los movimientos feministas, los lectores españoles han podido conocer sobre todo a autoras chinoamericanas entre las que cabe destacar a Amy Tan, Fae Myenne Ng, Min Anheeh, See Lisa, etc. Como preguntas adicionales que guían esta investigación, cabe formular las siguientes preguntas: ¿Por qué sus obras han llamado la atención de las editoriales españolas? ¿Cuáles son los recursos que ponen en juego estas autoras para mostrar su identidad peculiar? ¿Cómo transforman estos textos cultural e ideológicamente marcados los traductores y cómo interpretan los lectores lo que intentan transmitir los autores? ¿Cuáles son las estrategias traslativas adoptadas en las traducciones existentes? ¿Existen maneras alternativas y, tal vez, más efectivas para traducir este tipo de literaturas?, etc. Todas estas preguntas, junto con la sensación de ambigüedad y de incertidumbre ya citada que nos provoca la lectura de las obras chinoamericanas, constituyen las principales **motivaciones** que en su día nos impulsaron a iniciar la investigación conducente a la elaboración de esta Tesis Doctoral, y que se plantea los siguientes objetivos específicos:

- Llevar a cabo un estudio descriptivo y polisistémico sobre la formación y el desarrollo de la literatura chinoamericana y su traducción en España, analizando los principales factores que condicionan la producción y la recepción tanto de los originales como de las traducciones de las obras de este movimiento literario en

un determinado contexto histórico, la posición de estas obras literarias dentro del sistema literario de origen y en el de llegada.

- Realizar un estudio de la literatura chinoamericana y su traducción atendiendo a las aportaciones teóricas de la crítica postcolonial, lo que nos permitirá explorar la condición *in-between*, la interrelación entre lenguaje e identidad, la naturaleza híbrida y traducida de esta corriente literaria e indagar en las posibilidades de traducciones responsables y éticas que verdaderamente respeten la cultura de origen y la de llegada.
- Comparar la traducción de la literatura chinoamericana o en general la literatura diaspórica china con la de la literatura china en España con el fin de analizar con detenimiento cómo se construyen las representaciones de China y su cultura en España por la traducción de estas obras y explorar en profundidad la influencia que ejercen las relaciones asimétricas de poder entre las lenguas y culturas en el proceso de la traducción.
- Plantear los problemas y las dificultades que aparecen en el proceso de traducción analizando las versiones existentes en el mercado español de la obra más conocida de Amy Tan, como paso previo a proponer estrategias y alternativas que nos ayuden a superar los “obstáculos” detectados y arrojar luz para posteriores estudios en las literaturas híbridas, sus traducciones y otros temas vinculados con el mestizaje cultural.
- Divulgar las obras de esta corriente literaria en España y potenciar la traducción de más obras que pertenecen a la misma; en definitiva, difundir la cultura china y estudiar por qué otras obras creadas por autores chinos que han gozado de gran fama todavía no han despertado tanto interés en España.

Para la consecución de estos objetivos, nuestro estudio de la literatura chinoamericana se realizará desde la perspectiva de la traducción y adoptando una metodología interdisciplinar con aportaciones de los estudios literarios, la sociología,

la historiografía y la crítica poscolonial. De manera especial, los enfoques teóricos que en el marco de la traductología conceden más importancia a la relación entre lengua, cultura y poder formarán nuestro marco teórico. Más concretamente, nuestro estudio de la traducción de la literatura chinoamericana se desarrollará alrededor de los “giros” que se producen en las últimas décadas.

Así, tomaremos en primer lugar los presupuestos del “giro cultural” planteado por Bassnett y Lefevere, que libera la traducción de las rígidas posturas prescriptivistas anteriores para elevarla a una posición igual e incluso superior a la creación en el sistema literario, con la intención de reflexionar sobre cuestiones de ideología, poder y autoridad (Ortega Arjonilla 2007, Bassnett y Lefevere 1990). Tomamos asimismo las teorías de autores asociados a otro giro posterior, el “giro del poder” formulado por Tymoczko y Gentzler (2007 [2002]), que da prioridad a la función subversiva de la traducción en el contexto postcolonial, tomando en consideración las relaciones asimétricas de poder entre las culturas dominantes y las marginadas, cuyos representantes incluyen a autores como Venuti, Niranjana, etc. Por último, nos ayudarán las investigaciones que podremos adscribir al que ciertos autores han denominado el “giro ecológico”, que se hace eco de los movimientos ecológicos no-eurocéntricos que proponen los intelectuales tercermundistas, entre los cuales destacamos a Spivak ([1992] 2000; 1993; [1995]1996; 2005), que centra su atención en los estudios de los subalternos (y las subalternas), insistiendo en que la traducción debe formar parte del proyecto pedagógico postcolonial.

Todos estos “giros” que tomamos como referentes metodológicos y que nos facilitan un ángulo crítico idóneo para conseguir los objetivos que se cifran en esta Tesis Doctoral son consecuencia de un interés creciente en los estudios de traducción por situaciones que implican convivencia y conflicto de ideologías, diferenciales de poder y autoridad. Basándose en el desarrollo alcanzado por los estudios descriptivos de la traducción durante los años setenta y ochenta del siglo pasado, con aportaciones tales como la teoría de los polisistemas, las normas de Toury o las vinculadas a la

escuela de Manipulación, en los años noventa Susan Bassnett y André Lefevere propusieron la denominación del “giro cultural” para identificar un marcado interés en los estudios de traducción que aglutinaba enfoques que concedían más importancia a los factores extratextuales, tales como las circunstancias socioculturales donde se hallan el escritor y el traductor, la intervención de otros agentes de poder (por ejemplo, los editores, los críticos, las instituciones sociales o educativas, etc.) en la selección de los textos traducidos y los factores ideológicos que condicionan o determinan la creación literaria, la traducción y su aceptación en la cultura meta. Estos enfoques son esclarecedores para los propósitos de esta Tesis Doctoral en la medida en que ponen énfasis en los procesos manipulativos y el papel fundamental que desempeña la traducción a la hora de construir representaciones culturales. Bassnett describió este desplazamiento en los estudios de traducción en su famoso artículo “The Translation Turn in Cultural Studies” con las siguientes palabras:

We called this shift of emphasis ‘the cultural turn’ in translation studies, and suggested that a study of the processes of translation combined with the praxis of translating could offer a way of understanding how complex manipulative textual processes take place: how a text is selected for translation, for example, what role the translator plays in that election, what role an editor, publisher or patron plays, what criteria determine the received in the target system. For a translation always takes place in a continuum, never in a void, and there are all kinds of textual and extratextual constraints upon the translator. These constraint, or manipulatory processes involved in the transfer of texts have become the primary focus of work in translation studies, and in order to study those processes, translation studies has changed its course and has become both broader and deeper (Bassnett [1998] 2001: 123-4).

Este enfoque es idóneo para el estudio de la literatura chinoamericana y en general para el de las manifestaciones culturales híbridas que han experimentado un auge en el último medio siglo, que nacen en un contexto social en el que la falacia de que la lengua y la cultura son transparentes, neutrales e inocentes cada vez se tambalea más, y en el que la complicidad entre lengua, cultura e ideología con el poder colonial se ha ido haciendo cada vez más visible. Con una serie de movimientos de emancipación en los países del Tercer Mundo y el despertar de las conciencias

étnicas de una serie de etnias minoritarias que sufrieron y sufren tratos sociales injustos y los efectos de la discriminación racista en los países del Primer Mundo, estos grupos dominados y marginados, conscientes del gran poder que tienen las prácticas discursivas para producir conocimientos, identidades y representaciones, después de conseguir la independencia territorial y política, empezaron a luchar para lograr la independencia simbólica y conceptual.

Esto condujo, sin duda, al surgimiento de divergencias y discrepancias ideológicas con los grupos dominantes que hasta la fecha habían controlado los procesos de reconceptualización de la sociedad y de reestructuración del poder. Entre las prácticas discursivas postcoloniales que cuentan con gran poder a la hora de contrarrestar las influencias “residuales” pero duraderas que ha ejercido el poder colonial en los procesos culturales e ideológicos de reconstrucción de las identidades nacionales y a la hora de subvertir los estereotipos de los grupos marginados desempeña un papel fundamental la traducción. En este contexto, y por las razones expuestas, las orientaciones lingüísticas que predominaban los estudios de traducción antes de los años setenta e intentaban estudiar la traducción de manera científica y objetiva empezaron a dejar paso a otras corrientes que ponen más énfasis en la compleja relación entre lengua, cultura, ideología y poder. Los enfoques de los estudios de la traducción se desplazan así hacia cuestiones de ámbitos más amplios y complejos.

En estos nuevos marcos teóricos, la traducción, en lugar de ser una actividad derivada de la creación textual, llega a ser considerada un acto de resistencia (Niranjana 1992 y Venuti 1995), una actividad que forma parte del proyecto de la pedagogía postcolonial (Spivak ([1992] 2000; Simon 1997), un acto político (Álvarez y Vidal [1996] 2007a), un acto público social (Tymoczko 2007), etc. El traductor ya no se considera a la sombra del autor y se hace cada vez más visible, convirtiéndose en un agente que tiene un gran poder manipulativo e interviene activamente en el proceso de traducir y de construir la representación de lo Otro en la cultura de destino.

En términos de Bassnett, en los años noventa del siglo pasado, la imagen de un traductor subordinado fue sustituida por “the visibly manipulative translator, a creative artist mediating between cultures and languages” (Bassnett [1980] 2002: 9). Junto con el surgimiento del feminismo, el postestructuralismo y el deconstructivismo, desde los años noventa del siglo pasado los estudios de traducción van consolidándose como una disciplina propia, se liberan de las restricciones rígidas y mecánicas del prescriptivismo y adoptan perspectivas interdisciplinarias e integradoras. Estos avances resultan de máximo interés para nuestra investigación, que aborda una realidad que tiene concomitancias con las experiencias postcoloniales.

En nuestra era postcolonial, que se caracteriza por la migración masiva, la hibridación cultural, la desterritorialización, etc., la traducción cobra cada vez más importancia. En “Translation, Postcolonialism and Cultural Studies”, Simon (1997: 463) resume las características de las realidades “post-” (postestructuralismo, postcolonialismo y postmodernismo): en primer lugar, las lenguas no reflejan sino que construyen la realidad; en segundo lugar, en el contexto postcolonial los intercambios culturales siempre se producen en una compleja red de relaciones de poder; en tercer lugar, la originalidad o la novedad absoluta sólo son ideas utópicas, porque casi todas las actividades creativas suponen cierto “reciclaje” de materiales preexistentes. En estas realidades complejas a las que cabe adscribir la literatura chinoamericana, los subalternos se “traducen” a sí mismos al lenguaje dominante: “[w]omen ‘translate themselves’ into the language of patriarchy, migrants strive to ‘translate’ their past into the present” (Simon 1997: 462). Todos los sujetos híbridos se convierten en “translated beings”, como los denomina Salman Rushdie (1991), y los grupos marginados siempre tienen una sensación de ambivalencia y ambigüedad al sentirse *fuera de lugar*; en otras palabras, se trata de “the sense of not being at home within the idioms of power” (Simon 1997: 462).

África Vidal indica que “la tarea de traducir ha ido siempre paralela a la

epistemología de una época, a las culturas, a las sociedades y a todos los cambios filosóficos, artísticos y científicos que han influido en el ser humano” (2009: 51). En el contexto poscolonial actual, la traducción ya no es la simple transferencia de los signos entre dos sistemas lingüísticos; se libera además de su posición secundaria, convirtiéndose en “an activity of cultural creation and exchange” (Simon 1997: 463) que “stand[s] for the difficulty of access to language, for a sense of exclusion from the codes of the powerful” (Simon 1997: 462), un acto que “has specific pragmatic, political, and ideological dimensions” (Tymoczko 1999b: 17), “un acontecimiento que desea fusionar horizontes, llegar al Otro, amarlo, como dice Cixous, aun sin entenderlo” (Vidal 1998: 8), etc. El traductor, en lugar de conceptualizarse como un traidor o de estar a la sombra del autor, llega a ser “an agent, an active participant in a complex exchange, a person with a particular expertise and hence a certain amount of power, and with all manners of private and public interests to look after” (Hermans en Vidal 1998: 48). Bassnett predice que “[t]ranslation as a sign of fragmentation, of cultural destabilisation and negotiation is a powerful image for the late twentieth century” ([1998] 2001: 137). Estas visiones, que resultan muy apropiadas para definir la traducción en el siglo XXI, desde luego son muy iluminadoras para abordar nuestro objeto de estudio.

De hecho, los enfoques teóricos que manejamos no sólo arrojarán luz sobre las cuestiones implicadas en el proceso de traducción, sino que también nos orientarán a buscar nuevas alternativas a la hora traducir la literatura postcolonial. Los autores chinoamericanos, seres traducidos que están vagando constantemente entre la cultura china y la americana, traducen, consciente o inconscientemente, su cultura étnica a la cultura dominante creando un código especial por el que los elementos culturales étnicos se “infiltran” en la cultura dominante. Este código especial supone un gran reto a los traductores, porque en este conjunto de signos lingüísticos no sólo están implícitos ciertos propósitos ideológicos sino también la reivindicación política de una voz propia y la resistencia al poder (neo)colonial.

Esta Tesis Doctoral, se propone examinar, a través de análisis tanto en el plano macroscópico como en el microscópico, las diferentes estrategias traslativas que han probado los traductores para solucionar los problemas que han surgido en el proceso de traducción de estos textos híbridos. Cualquiera que sea la decisión adoptada o cualesquiera que sean los postulados de los que parten, gracias a sus esfuerzos constantes, muchas obras de la literatura chinoamericana, una corriente literaria que todavía está en el margen del mapa de las relaciones de poder, han logrado entrar en el mercado español. Las traducciones existentes nos sirven como base para un estudio descriptivo a partir del cual nos plantearemos si existen nuevas estrategias alternativas que puedan demostrar ser eficaces para hacer frente a la complejidad, la multiculturalidad y la heterogeneidad cultural de la literatura híbrida.

Concretamente, con el apoyo de los enfoques teóricos expuestos y acogiéndonos a esa metodología interdisciplinar ya citada, los contenidos de la Tesis Doctoral **se estructuran** en cinco capítulos. Para facilitar la lectura y trenzar de manera más eficaz el hilo conductor de cada capítulo, elaboraremos un apartado de metodología al comienzo de cada uno de ellos, en el que explicaremos detalladamente las propuestas teóricas y la metodología principal que adoptaremos en sus apartados:

En el primer capítulo, titulado **“LA FORMACIÓN Y EL DESARROLLO DE LA LITERATURA CHINOAMERICANA”**, elaboraremos un estudio descriptivo y polisistémico de la literatura chinoamericana, en el que se repasarán la situación panorámica de esta corriente literaria, los diferentes periodos de su desarrollo, sus autores representativos y sus obras principales. Basándonos en la teoría de los polisistemas y la de la Escuela de Manipulación, intentaremos explorar en profundidad las interrelaciones entre los factores literarios que componen el polisistema de la literatura chinoamericana y otros aspectos extraliterarios tales como la historia, la cultura, la política, la ideología, etc. Al mismo tiempo, analizaremos los contextos históricos y socioculturales que condicionan la producción y la aceptación de esta corriente literaria, para verificar cuál es la influencia que ejerce la fluctuación

de las relaciones políticas entre China y Estados Unidos en la formación y el desarrollo de la literatura chinoamericana. Al mismo tiempo que presentamos a los autores y sus obras, observaremos en algunos casos si ya existen versiones castellanas de estas obras en el mercado español con el fin de reflexionar sobre cómo interaccionan los diferentes (poli)sistemas, tanto literarios como extraliterarios, a la hora de condicionar o determinar el proceso de toma de decisiones por parte de las editoriales y de los traductores. En este capítulo, aparte de la teoría de los polisistemas formulada por Even-Zohar y las propuestas teóricas de la Escuela de Manipulación, especialmente las del teórico André Lefevere, nos sirven para construir un marco teórico abarcador las aportaciones teóricas relativas a la literatura chinoamericana de expertos académicos chinoamericanos y chinos que trabajan en esta línea (tales como King-Kok Cheung, Shirley Geok-lin Lim, Sua-ling Cynthia Wong, Amy Ling, Bin Wu, Guiyou Huang, Xiaohuang Yin, etc.).

El segundo capítulo, “**LAS CARACTERÍSTICAS DE LA LITERATURA CHINOAMERICANA**”, basándose en las teorías y críticas literarias postcoloniales, tiene como objetivo estudiar las cuestiones que destacan como características en las obras de esta corriente literaria, tales como la identidad híbrida, el tercer espacio, los estereotipos orientalistas, la ambigüedad y la ambivalencia de la literatura chinoamericana, etc. Tomaremos como referencia a autores como Homi Bhabha, Stuart Hall, Edward Said, María Tymoczko, Tejaswini Niranjana, África Vidal Claramonte, Ovidi Carbonell, Amy Ling, Sau-ling Cynthia Wong, Bin Wu, etc. De manera especial, la teoría de la configuración de identidad planteada por Hall, el Orientalismo de Said y las teorías del tercer espacio y los estereotipos de Homi Bhabha nos sirven como principal marco teórico dentro del que se desarrollará nuestro estudio. En este capítulo, en primer lugar intentaremos explorar la postcolonialidad, la naturaleza traducida y la hibridación de la literatura chinoamericana para contextualizarla en el tercer espacio; en segundo lugar, pasaremos a analizar el tema central y eterno de esta corriente literaria, la configuración de la identidad chinoamericana, estudiando las diferentes opciones que

toman los autores chinoamericanos que se sitúan en diferentes circunstancias históricas y políticas para poner de manifiesto que la identidad chinoamericana, lejos de ser estática y unitaria, es un constructo históricamente determinado; en tercer lugar, estudiaremos la ambigüedad y la ambivalencia de la literatura chinoamericana centrando el enfoque en la coexistencia de las tendencias de auto-orientalización y anti-orientalización; por último, analizaremos las estrategias traductorales creativas empleadas por los autores chinoamericanos para revelar plenamente la hibridación lingüística y cultural, y la condición *entre* de los seres postcoloniales. Pondremos especial énfasis en el interlenguaje o el tercer código que inventan los escritores chinoamericanos. Aquí hay que destacar que los dos primeros capítulos, que exploran en profundidad las características tanto poéticas como ideológicas de la literatura chinoamericana, se plantean como un análisis específico sobre la complejidad, la originalidad y la hibridez de la literatura chinoamericana que puede orientar en el futuro a los traductores a acercarse a los autores chinoamericanos con otros presupuestos distintos de los vigentes y adentrarse en sus obras literarias liberándose de los modelos cognitivos tradicionales que se establecen dentro del marco ontológico y epistemológico occidental.

“LA TRADUCCIÓN DE LA LITERATURA CHINOAMERICANA Y LA DE LA LITERATURA CHINA EN ESPAÑA” será el tema principal del tercer capítulo. En esta parte, nuestro análisis se desarrollará en el plano macroscópico con el fin de estudiar la situación general de la traducción de la literatura chinoamericana y la de la literatura china en España y explorar la naturaleza manipulativa de la traducción. Nos basaremos, pues, en las teorías descriptivas y de la escuela de manipulación, las teorías relacionadas con la ideología, el poder y la traducción, sobre todo en las propuestas teóricas formuladas por autores como Even-Zohar, Toury, Hermans, Lefevere, Venuti, Tymoczko, Niranjana, etc. Partiendo de estos enfoques teóricos, observaremos cómo funciona el Poder, encarnado en una serie de instituciones sociales, como factores decisivos a la hora de promover o impedir el consumo de una literatura traducida en el (poli)sistema literario meta. Partiendo de la

bibliografía de las obras chinoamericanas y diaspóricas chinas editadas y publicadas en España, estudiaremos los factores que condicionan o determinan la selección de las obras originales. Entre estos factores destacaremos el papel que desempeñan la ideología, la concesión de premios de prestigio, los beneficios comerciales, la activa participación de la industria cinematográfica, etc., y formularemos los problemas con los que han de enfrentarse las editoriales y los traductores, lo que pone de manifiesto el carácter dinámico y complejo de la actividad de la traducción en la negociación intercultural. Con interés adyacente, también estudiaremos la situación panorámica de la traducción de la literatura china con el fin de explorar por qué la aceptación de la literatura china en España resulta más difícil que la de la literatura chinoamericana. A través de este análisis comparativo entre la traducción de la literatura chinoamericana y la china, intentaremos revelar la influencia que ejerce la jerarquización de las lenguas (por ejemplo, con conceptos como la “major language” y la “minor language” de Venuti) y de las culturas en el mercado de la traducción y en la construcción de las representaciones de China y de su cultura a través de la traducción en España. Además, tomando en consideración el papel importante que desempeña Mo Yan en la historia de la literatura china (en tanto es el primer autor de nacionalidad china y que observa China desde dentro que ha conseguido el Premio Nobel de Literatura), dedicaremos algunas páginas a estudiar la traducción de sus obras en España y la posible influencia positiva que producirá este hecho en la introducción de otras obras de la literatura china en España.

El cuarto capítulo, **LA TRADUCCIÓN DE *THE JOY LUCK CLUB* DE AMY TAN**, desciende al plano microscópico para, como indica su título, centrarse específicamente en el estudio de la traducción de las obras de Amy Tan, escritora de máxima influencia, quien logró que las editoriales del mundo volvieran a depositar su atención en las obras de la literatura chinoamericana. De manera especial estudiaremos el caso concreto de la traducción de *The Joy Luck Club* (*El club de la buena estrella*). En esta parte, haremos una descripción comparativa entre las traducciones castellanas y chinas existentes como paso previo a la consideración de

teorías y métodos alternativos que sean capaces de arrojar nueva luz sobre los nuevos problemas que plantea la traducción de la literatura híbrida. Al analizar las traducciones, empezaremos con los factores extratextuales y el plano macroscópico, tales como el diseño de las portadas de la obra original y de las traducciones, el uso de los paratextos y las elecciones básicas del traductor o la traductora, y luego pasaremos a analizar los elementos textuales concretos relativos al plano microscópico, por ejemplo, las elecciones léxicas y estilísticas, la traducción del interlenguaje, la traducción de las metáforas y de los elementos culturales que se insertan en el texto original y que acarrearán la identidad cultural o la configuración ideológica de la autora, etc. A la par que estudiamos las dos versiones españolas de *The Joy Luck Club*, cotejaremos algunas versiones chinas de la misma obra desde una perspectiva transcultural, a fin de relevar ciertos fenómenos que se producen en la “retrotraducción” y se ignoran en el proceso de transmisión interlingüística. En este capítulo adoptaremos las teorías de autores como Venuti, Tymoczko, Bandia, Mehrez, Spivak, Vidal, Sales, Martín Ruano, etc. y otros estudiosos vinculados a las teorías postcoloniales y críticas de la traducción.

Las conclusiones de los cuatro primeros capítulos anteriores nos permitirán ver que la literatura postcolonial, por su hibridación lingüística y cultural y por su naturaleza traducida, plantea nuevos retos a los traductores, hasta el punto de que con las teorías tradicionales de la traducción ya no se pueden explicar ni solucionar los nuevos problemas que surgen en el proceso de traducir este tipo de textos. Por ello, en el último capítulo, **NUEVAS VÍAS EN LA TRADUCCIÓN DE LOS TEXTOS POSTCOLONIALES**, con la ayuda de las propuestas teóricas del estudio de la traducción que surgen después del “giro cultural”, nos proponemos explorar nuevas vías traductorales alternativas que podrán resultar más eficaces a la hora de traducir los textos postcoloniales. Éstas ponen énfasis en la función subversiva de la traducción postcolonial como discurso contra la imposición (neo)imperialista con el fin de establecer un espacio abierto y verdaderamente “ecológico” donde se encuentran, se comunican, se negocian y se conocen en pie de igualdad y respeto mutuo todas las

culturas, sobre todo, las marginadas. Por último, revisaremos conceptos tales como la equivalencia y la fidelidad, criterios por los cuales tradicionalmente se evalúan las traducciones y las relaciones entre el original y la traducción con el fin de poner énfasis en el carácter manipulativo de la traducción y destacar el papel de suma importancia que desempeña la traducción a la hora de romper con los estereotipos negativos y reconstruir las representaciones de los subalternos en sus propios términos, reivindicar su propia voz y reinscribir las culturas marginadas en un espacio abierto que se establece en pie de verdadera igualdad y respeto mutuo.

La investigación doctoral, por definición, tiene que ser relevante y original. Creemos que la **originalidad** de nuestra investigación se pone de manifiesto en los siguientes aspectos: en primer lugar, reflexionar sobre la literatura chinoamericana desde el punto de vista de la traducción es particularmente innovador en el contexto español, pues es éste un enfoque apenas explotado por la investigación realizada hasta la fecha. A la hora de recopilar la bibliografía de la Tesis, hemos podido darnos cuenta de que hasta hoy en día en España hay escasos estudios sobre la literatura chinoamericana o la china y su traducción. Los estudios que hemos encontrado y hemos consultado como antecedentes, a saber, *Identidad étnica y género en la narrativa de escritoras chinoamericanas* (monografía de Begoña Simal González, 2000), *La literatura china traducida en España* (monografía de Idoia Arbillaga, 2003), “La traducción de la literatura femenina china y la construcción cultural de género” (artículo de Rovira-Esteva y Sáiz López, 2005), “La traducción indirecta de la narrativa china contemporánea al castellano: síndrome o enfermedad” (artículo de Maialen Marín Lacarta, 2008) y *Mediación, recepción y marginalidad: las traducciones de literatura china moderna y contemporánea* (tesis doctoral de esta misma autora, 2012), nos ofrecen materiales y documentaciones valiosos y fiables que han constituido una base fundamental sobre la que hemos pretendido avanzar con nuestro estudio.

En segundo lugar, desde el punto de vista de su relevancia académica y/o

social, entendemos que los estudios de traducción solo pueden beneficiarse del estudio de esta literatura, pues su investigación contribuye a ampliar el concepto tradicional de traducción y permite explorar nuevas estrategias de traducción cultural en contextos ideológicamente marcados. Además, la traducción de la literatura chinoamericana al español comporta una triple conexión o negociación cultural; mejor dicho, se trata de un encuentro intercultural donde se enfrentan y al mismo tiempo se unen la cultura china, la americana y la española. Centrarse en esta unión en la investigación se revela especialmente importante, no sólo porque hoy está a la orden del día las corrientes artísticas y culturales de carácter híbrido a causa del aumento del número de inmigrantes que tienen orígenes distintos en las sociedades multiculturales, un fenómeno también constatable en España, sino también porque la población de origen chino en España es numerosa: aparte de la inmigración china que ha recibido en los últimos años, un gran número de niños de origen chino han llegado a España por la vía de adopción. En este sentido, cabe defender la idea de que estudiar la literatura chinoamericana y sus traducciones en España nos ayudará a conocer con mayor profundidad los fenómenos de hibridación y heterogeneidad cultural que se están produciendo en nuestras sociedades o de que puede iluminar sobre otras situaciones, tal vez similares, tal vez diferentes, que puedan venir en un futuro cercano. Dora Sales revela este sentido ilustrativo que pueden cobrar los estudios de la literatura híbrida en España con las siguientes palabras:

En España, lugar multicultural y plurilingüe donde ya contamos con la experiencia literaria que corresponde a tal diversidad (castellana, gallega, vasca, etc.), pensamos que queda por venir la literatura que surgirá en las próximas décadas, cuando quienes experimentan otras situaciones interculturales, como resultado de la emigración o el mestizaje, comiencen a escribir literatura transcultural a partir de ese espacio intermedio. Es cuestión de (poco) tiempo. El estudio de la configuración y la dinámica de la producción literaria heterogénea nos ayudará a entender, imaginar y proyectar nuestra realidad, cada vez más plural, y el imaginario diverso asociado a ella (2004: 14).

Con este interés adicional abordamos el estudio de la traducción de la literatura chinoamericana. Partimos de la idea de que los estudios que examinan la

traducción de los textos postcoloniales desde la perspectiva literaria y los que analizan la literatura híbrida desde el punto de vista de la traducción son complementarios, se nutren y se benefician el uno del otro mutuamente. La adopción de las dos perspectivas en esta Tesis Doctoral nos dará la oportunidad de conocer de manera integral el funcionamiento y la dinámica del polisistema de la literatura chinoamericana tanto en su contexto original como en su destino del viaje, en nuestro caso, en España. A continuación, empezaremos a explorar el mundo maravilloso de la literatura chinoamericana y su traducción en España según ese hilo conductor que hemos venido trazando en esta parte.

CAPÍTULO I. LA FORMACIÓN Y EL DESARROLLO DE LA LITERATURA CHINOAMERICANA

En definitiva, la propuesta polisistémica ofrece una pauta teórica flexible muy útil para dar cuenta de la heterogeneidad sustancial de la literatura y la cultura, tanto desde una perspectiva diacrónica como sincrónica (Sales 2004: 157).

To be truly meaningful, any interpretation of Chinese American texts, I contend, ought to deal with the specificities of Chinese American history. Without knowledge of the political and cultural nexus in operation, the concept of a Chinese American literary tradition makes little sense (Li 1992: 319-320).

All these fluctuations on the level of international politics have obviously filtered down to and affected people on an individual level. What is written, what is published, what is read, what makes the best seller lists, what is forgotten, what is rediscovered has much to do with the political, social, and emotional climate of the day. When China and the Chinese are in general disfavor, few are the voices speaking for her. When China is in favor, the voices increase in number and volume, and more attention is paid them (Ling 1990: 19).

1.0 Metodología de la investigación

En este capítulo estudiaremos la formación y el desarrollo de la literatura chinoamericana partiendo de una perspectiva polisistémica, con el fin de analizar en profundidad las interrelaciones entre los factores literarios que componen el polisistema de la literatura chinoamericana y otros aspectos extraliterarios tales como la historia, la cultura, la política, la ideología, etc. Ciertamente, para salvar las limitaciones que ciertos autores han distinguido en la teoría de los polisistemas (que, a ojos de las nuevas tendencias, se percibe en cierto sentido restrictiva, abstracta y determinista; que pasa por alto las relaciones de poder y los factores concretos que

participan en la producción, la circulación y el consumo de las obras literarias, tales como el mecenazgo y la ideología), complementaremos el marco metodológico de nuestro estudio adoptando también propuestas teóricas de la Escuela de la Manipulación. En la formación y el desarrollo de la literatura chinoamericana, destaca la influencia que ejerce la fluctuación de las relaciones políticas entre China y Estados Unidos y, al respecto, partiremos de la teoría del “swinging pendulum” formulado por Amy Ling (1990). Además, al estudiar las obras y los autores chinoamericanos, las aportaciones teóricas de expertos académicos chinoamericanos y chinos que trabajan en esta línea (tales como King-Kok Cheung, Shirley Geok-lin Lim, Sua-ling Cynthia Wong, Bin Wu, Guiyou Huang, Xiaohuang Yin, Guanglin Wang, etc.) nos servirán para construir un marco teórico abarcador. Hay que destacar que para el repaso de los autores concretos y las correspondientes circunstancias donde se hallan, *Between Worlds: Women Writers of Chinese Ancestry* (1990) de Amy Ling y *Chinese American Literature since the 1850s* (2000) de Xiaohuang Yin nos sirven como obras de referencia fundamentales.

La teoría de los polisistemas nos resulta especialmente sugerente como marco para el estudio de la literatura chinoamericana y su traducción a la cultura española por cuanto no toma las obras literarias simplemente como creaciones estéticas, con valores intrínsecos en sí mismas y libres de las circunstancias socio-culturales específicas donde se encuentran, sino que las considera como “productos con funciones que dependen de muchos factores cambiantes de las prácticas sociales” (Sales 2004: 143). La literatura en sí misma constituye “una red de elementos interdependientes en la cual el papel específico de cada elemento viene determinado por su relación frente a los demás” (Iglesias 1999: 9). En este sentido, vemos que la teoría de los polisistemas “pretende reflejar la constante interrelación y el constante condicionamiento entre todos y cada uno de los elementos del sistema” (Gallego Roca 1994: 146). Las intersecciones (las transferencias intra/intersistemáticas) de los factores que entran en juego en la producción literaria y la complejidad en la estructuración del polisistema literario también nos revelan la naturaleza dinámica,

abierta, heterogénea e incluso híbrida de la literatura.

Si se toman en consideración estas características del (poli)sistema literario, se percibe la necesidad de estudiar la literatura más allá de los análisis lingüísticos y textuales. Resulta interesante “contextualizar” las obras literarias y tener en cuenta todos los factores que entran en juego en la producción y el consumo literarios, como indica Sales: “El principal objetivo de la teoría de los polisistemas, ante todo, es ubicar la literatura en su contexto cultural amplio, sin que ello quiera decir que se pierda su carácter particular y específico” (2004: 158). En otras palabras, es preciso “estudiar la literatura *en* la cultura, con toda la amplitud que ello comporta, siendo consciente de la relación de fuerzas que operan dinámicamente en la heterogeneidad de todos los sistemas” (Sales 2004: 159). Aplicando la teoría de los polisistemas a nuestro estudio, intentaremos contextualizar diferentes autores y obras, así como analizar las interacciones complejas entre los factores socio-culturales, políticos o ideológicos y los literarios con el fin de revelar la naturaleza dinámica, heterogénea e híbrida de la literatura chinoamericana.

1.1 Teoría de los polisistemas

La teoría de los polisistemas propuesta por Even-Zohar, que empezó a adquirir gran relevancia en el mundo académico desde los años setenta, explicita la naturaleza dinámica y heterogénea del sistema literario, pone énfasis en la gran complejidad de su estructuración jerárquica y sistémica, y destaca la multiplicidad de intersecciones que tienen lugar en las dimensiones intracultural, intercultural y transcultural. Esta teoría propone un amplio marco descriptivo, pragmático y socio-cultural que complementa los enfoques previos en los estudios literarios y aporta nuevas ideas a los modelos anteriores con la reflexión sobre los contextos históricos, sociales y políticos que condicionan la producción y el consumo de la literatura. Se superan así algunas de las limitaciones implícitas a la visión de la literatura como la producción textual que pertenece a un repertorio canonizado. Para el estudio de la literatura chinoamericana, más allá de las reflexiones sobre el plano estético, el análisis del

contexto en el que surgen y se legitiman las obras resulta vital, como veremos en apartados posteriores.

Según la teoría de los polisistemas, la cultura constituye “un sistema global, [...] un conjunto heterogéneo de parámetros con cuya ayuda los seres humanos organizan sus vidas” (Even-Zohar 1999a: 27). En este sistema, la literatura, aparte de ser un componente fundamental del sistema cultural junto con otros sistemas extraliterarios, en sí misma constituye “un sistema complejo, dinámico, heterogéneo, constituido por numerosos subsistemas y en el que, en cada fase de su evolución, coexisten numerosas tendencias diferentes, agrupando diferentes sistemas literarios de diferente nivel” (Hurtado 2001: 563). En el polisistema literario, todos los elementos están interrelacionados y son interdependientes; ninguno puede funcionar aisladamente. Miguel Gallego Roca resume las relaciones entre la cultura, la literatura y los diferentes factores que componen el polisistema literario con las siguientes palabras:

El polisistema literario está inmerso en un global polisistema cultural, dentro del cual la literatura es simultáneamente autónoma y heterónoma con otros sistemas –lenguaje, sociedad, economía y política– entre los que se establecen relaciones intrasistemáticas [...], mientras que en su relación con otros polisistemas culturales o lingüísticos, por medio por ejemplo de las traducciones, se establecen relaciones intersistemáticas (1994: 149).

Este esquema básico resulta muy ilustrativo para estudiar la consolidación de la literatura chinoamericana y su posterior viaje selectivo a otras culturas como la española. Según Even-Zohar, los factores que componen el polisistema son: el productor, el consumidor, el producto, el repertorio, la institución y el mercado, entre los cuales el repertorio desempeña un papel de suma importancia. Es el repertorio el que regula la producción y el consumo de los productos literarios. A través de los repertorios, un producto logra establecer relación con otros factores, tales como la institución y el mercado. Hay que destacar que en nuestra era globalizada, en la que la competición entre diferentes fuerzas políticas e ideológicas y la internacionalización

comercial se hacen cada vez más intensas, los últimos dos elementos, la institución y el mercado, se convierten en factores predominantes que ejercen cada vez más influencia a la hora de condicionar la producción y el consumo de los productos literarios. Even-Zohar resume las relaciones entre estos factores así

Un *consumidor* puede consumir un *producto* producido por un *productor*, pero para que el producto pueda ser generado y después propiamente consumido debe existir un *repertorio* común, cuya utilización está delimitada, determinada o controlada por una *institución* y por un *mercado* que permita su transmisión (1999a: 30-31).

El *repertorio* es “un conjunto de reglas y materiales que regulan tanto la construcción como el manejo de un determinado producto, o en otras palabras, su producción y su consumo” (Even-Zohar 1999a: 32). La formación de un repertorio es “resultado de una negociación dinámica entre opciones previamente conocidas y las características específicas de la situación en curso” (Even-Zohar 1999a: 40). Es preciso destacar que en distintos periodos históricos no sólo operan diferentes repertorios sino que también en las mismas circunstancias socioculturales compiten y funcionan en paralelo repertorios heterogéneos: “Nunca existe solamente un único repertorio disponible para una serie de situaciones determinadas o para un grupo social específico” (Even-Zohar 1999b: 75). El auge de la literatura chinoamericana es analizable a la luz de estas dinámicas.

La competencia entre diferentes repertorios conduce inevitablemente a una jerarquización: los repertorios más accesibles a quienes ejercen el poder y ocupan una posición dominante o los que coinciden con la ideología hegemónica logran convertirse en “legítimos” y alcanzan una posición central; los que no están disponibles o están en contra de la ideología del poder se relegan a una posición marginada y periférica. Los repertorios dominantes mantienen su posición central a través de la canonización de ciertos modelos literarios y obras literarias y de la “institucionalización” de determinado grupo de escritores, los cuales naturalmente se

convierten en “instrumentos del poder” y llegan a ser “los principales defensores y distribuidores del repertorio que el orden aprueba” (Sales 2004: 150). Mientras tanto, las obras que no encajan en los repertorios dominantes no pasan de ocupar una posición periférica y en ocasiones no reciben la atención que merecerían, lo que supone que “un texto literario es el producto, consciente o inconsciente, de una serie de selecciones y restricciones gobernadas por determinados códigos” (Gallego Roca 1994: 157). En esta Tesis Doctoral nos proponemos desentrañar cuáles son esos códigos culturales e históricos que subyacen al éxito o la relegación de la literatura chinoamericana.

Y es que hay que darse cuenta de que los repertorios no son deterministas sino dinámicos: siempre están sometidos a transformaciones constantes. Aunque el repertorio dominante tiende a excluir a los otros, los últimos pueden ser propuestos como alternativa por parte de los grupos que no están de acuerdo o rechazan el repertorio dominante. En ciertas ocasiones, se forman nuevos repertorios que son capaces de introducir modelos divergentes o innovaciones, e incluso de establecer nuevas legitimidades y criterios de canonización. En determinadas circunstancias sociales, el repertorio dominante podrá quedar relegado a una posición marginada y otros periféricos llegarán a ocupar la posición central, lo que pone de manifiesto que las obras periféricas constituyen factores fundamentales a la hora de mantener la dinámica de un polisistema literario. En términos de Gallego Roca, “los repertorios canonizados cambian debido a la presión de los no canonizados. El mismo cambio garantiza la evolución del sistema y por tanto su preservación” (1994: 154). El auge de la literatura chinoamericana y de otras literaturas étnicas sin duda ha variado también con el tiempo los parámetros de la literatura “dominante”.

Aunque la producción y el consumo de un producto están íntimamente vinculados con el repertorio, éste no ejerce influencia directa en el proceso. En otras palabras, “alcanzar una posición central significa haber logrado introducirse en los mecanismos de legitimación y aceptación de la institución literaria” (Gallego Roca

1994: 159). Además, para que una obra pueda llegar a los consumidores, el mercado también es un factor indispensable. Es decir, la legitimidad de un repertorio o la canonización de ciertas obras literarias, entre ellas las de la literatura chinoamericana, se logra por “la institución en correlación con el mercado” (Even-Zohar 1999a: 33):

mientras que la naturaleza, volumen y amplitud de un repertorio ciertamente condicionan la facilidad y la libertad con la que un productor y/o un consumidor puede desenvolverse en su entorno sociocultural, no es el repertorio en sí mismo el que determina tales características. En realidad éstas dependen de la interacción con los otros factores predominantes del sistema, principalmente la institución y el mercado (Even-Zohar 1999a: 32).

La *institución* hace referencia a un “conjunto de factores implicados en el control de la cultura”, que “regula las normas, sancionando algunas y rechazando otras” y que “remunera y reprime a productores y agentes”, determinando “qué modelos de productos serán conservados por una comunidad por un largo período de tiempo” (Even-Zohar 1999a: 49). Dicho de otro modo, tanto la producción como el consumo de los productos dependerán de “las legitimaciones y restricciones hechas por secciones concretas y relevantes de la institución” (Even-Zohar 1999a: 50). Aquí hay que destacar el importante papel que desempeña la institución en el polisistema literario: no sólo sirve para mantener la posición dominante de ciertos repertorios, sino también para perturbar en ocasiones los repertorios preestablecidos e incluso impulsar el establecimiento de nuevos repertorios. La institución en cierta medida funciona como el mercado, sirve como “la intermediaria entre las fuerzas sociales y los repertorios de la cultura, pero, a diferencia del mercado, tiene el poder de tomar decisiones que perviven durante mayor tiempo” (Even-Zohar 1999a: 49). Entre los agentes que pueden encarnar el concepto de “institución” se incluyen los siguientes: “el ministerio de educación, academias, instituciones educativas (escuelas de cualquier nivel, incluidas las universidades), los medios de comunicación de masas en todas sus facetas (periódicos, revistas, radio y televisión), y muchas otras” (Even-Zohar 1999a: 50).

En los siguientes apartados, veremos cómo, en efecto, algunos de estos agentes interaccionan y ejercen influencia en la formación y el desarrollo de la literatura chinoamericana. Por ejemplo, hay que destacar la función de las revistas o periódicos importantes (las críticas, los comentarios o las promociones de las obras), el papel desempeñado por las instituciones educativas (sin ir más lejos, mediante la inclusión de algunos episodios o fragmentos extraños de ciertas obras literarias en los libros de texto) y la participación activa de la cinematografía en la canonización de la literatura chinoamericana. Como veremos también posteriormente, la producción textual que emana de las instituciones en muchos casos entronca con el concepto de *reescritura* de Lefevere. Aquí hay que aclarar que la institución literaria “no se entiende sólo como un establecimiento, organización o asociación instituida para la promoción de algún objeto, sino que también incluye el sentido de un patrón de comportamiento o de relaciones que es aceptado como parte fundamental de la cultura” (Sales 2004: 151). Como explicaremos, las ideas sobre la institución formuladas por Even-Zohar se relacionan con el concepto de mecenazgo (*patronage*) propuesto por Lefevere que comentaremos más tarde.

El *mercado* es el “conjunto de factores implicados en la producción y la venta del repertorio cultural, con lo que promueve determinados tipos de consumo” (Even-Zohar 1999a: 51). En este sentido, “media entre el intento de un productor de crear un producto y las posibilidades de que tal producto alcance satisfactoriamente un objetivo” (Even-Zohar 1999a: 51) y constituye “el responsable de que los intentos se transformen en oportunidades reales” (Even-Zohar 1999a: 51). El hecho de que un producto obtenga éxito o sufra fracaso no sólo depende de la institución sino que también está íntimamente vinculado con su capacidad de establecer una interacción con el mercado donde se desenvuelve el repertorio cultural. Es decir, el volumen y la amplitud de un repertorio están sujetos a la correlación entre el mercado y las instituciones.

En muchas ocasiones, los factores de la institución y los del mercado se

entrecruzan en el mismo espacio. En la actualidad, las instituciones educativas y las editoriales son muy buen ejemplo de ellos: mientras que las instituciones se encargan de mantener la posición central de las corrientes literarias dominantes promoviendo ciertos productos literarios que se adhieren a la ideología dominante tanto entre los estudiantes como en el mercado, las editoriales controlan y determinan qué obras pueden entrar en el mercado y qué obras quedan fuera de él, todo ello sujeto a las orientaciones ideológicas de las instituciones y al objetivo constante de conseguir los mayores beneficios económicos posibles. Es evidente que las instituciones y las editoriales se han convertido en mecanismos importantes que en cierta medida condicionan y limitan las posibilidades de evolución de un repertorio cultural.

Como hemos mencionado antes, la intervención de las instituciones que gozan de una posición de poder constituye un factor decisivo que a menudo garantiza el éxito de un producto. Sin embargo, el mercado cada vez desempeña un papel más destacado debido a su capacidad de condicionar la circulación de un producto literario. Esto podrá ofrecer una explicación convincente en el caso de los *bestsellers*, incluidas las obras chinoamericanas que han conseguido esta condición, sobre todo las obras creadas por las escritoras chinoamericanas que parecen menos ofensivas para la sociedad americana y que, en cierta medida, se han convertido en “portavoz” de todos los autores chinoamericanos en Occidente. Even-Zohar explica este poder del mercado con las siguientes palabras:

una vez que el producto rompe el círculo inicial y consigue de algún modo entrar en el mercado, llega a un círculo más amplio, que en último término se constituye en la base de poder necesario para comenzar un proceso de transformación del actual estado de cosas. Entonces la situación cambia de manera drástica, convirtiendo a unos aparentemente inofensivos productores culturales en poderosos agentes de poder (1999b: 86).

Aunque la teoría de los polisistemas pone énfasis en la dinámica y la heterogeneidad del sistema literario, también establece una serie de oposiciones binarias, tales como lo canónico y lo periférico, el centro y la periferia, lo primario y

lo secundario. A pesar de que estas dicotomías ciertamente hoy se hayan cuestionado, siguen siendo útiles para nuestro estudio sobre la literatura chinoamericana. La dinámica entre ellos se hace patente, sobre todo, en las sociedades multilingües, cuyo mayor representante es quizá Estados Unidos, porque “una nación que acoge diferentes grupos lingüísticos da cabida generalmente, pero no siempre, a prácticas literarias distintas, que constituyen diversos sistemas literarios” (Lambert 1999: 62). La coexistencia o la cohabitación de estos sistemas literarios dará lugar inevitablemente a la competición y la jerarquización entre ellos. Es decir, en las sociedades o naciones multilingües y multiculturales es natural que las distintas literaturas mantengan relaciones de hegemonía, subordinación e incluso exclusión. Como consecuencia, esta “multiplicidad de prácticas lingüísticas y literarias en el seno de una nación tiene necesariamente que entrar en conflicto con las tendencias siempre centralizadoras del poder” (Lambert 1999: 60).

Según Lambert (cf. 1999: 66, 68-70), la competición entre las comunidades lingüística y culturalmente diferentes que ocupan distintas posiciones sociales, políticas, económicas o literarias producirá fenómenos de *sincretismo* y de *descentralización* que, entre otras cosas, conducirán al surgimiento de un nuevo tipo de escritores, quienes, en lugar de permanecer exclusivamente ligados a los modelos y circuitos asociados a sus orígenes, se acercarán a los de los grupos de prestigio, adoptando su lengua, sus géneros literarios, sus circuitos de difusión, etc. Como veremos, así ocurre con muchos autores chinoamericanos, algo que no los deja exentos de críticas de otros grupos culturales. Más aún, estos “nuevos” escritores pueden no identificarse en exclusiva ni con su cultura de origen ni con su segunda patria, sino que crean y se postulan en un mundo intermedio; mejor dicho, un espacio de hibridación o tercer espacio, nociones asociadas de manera muy marcada a autores poscoloniales como Bhabha que veremos en el segundo capítulo. Sin duda alguna, estas reflexiones son pertinentes en relación con los autores que nos proponemos estudiar.

En resumen, la teoría de los polisistemas intenta estudiar el funcionamiento dinámico de la literatura en determinada cultura y sociedad examinando tanto los factores literarios como extraliterarios que condicionan o determinan la formación y el desarrollo de la literatura desde una perspectiva descriptiva. La formulación de esta teoría no sólo desafía el modelo reduccionista y estático de las investigaciones que restringen el ámbito de los estudios literarios a las obras canónicas y estudian la literatura como un objeto preconfigurado e inamovible que cuenta con valores esencialistas, sino que también concede más importancia a las literaturas no canónicas y las obras traducidas, tomándolas como elementos indispensables que forman parte del sistema literario. Asimismo, esta teoría pone en cuestión la autoridad y autenticidad del concepto de literatura nacional, en la medida en que revisa los vínculos entre lengua, literatura e identidad cultural. Además, dada su gran capacidad de estudiar la interrelación que tiene lugar entre diferentes (poli)sistemas, nos ayudará a analizar la formación y el desarrollo de una literatura como la chinoamericana en determinadas circunstancias socio-culturales de manera integrada.

La literatura chinoamericana permaneció fuera del repertorio dominante durante mucho tiempo. Su producción y consumo circulaba en un repertorio periférico, principalmente en la comunidad asiáticoamericana o la chinoamericana. Sin embargo, debido a las transformaciones sociales que tuvieron lugar desde los años sesenta del siglo pasado, el repertorio en el que se encontraba la literatura chinoamericana se fue extendiendo tanto en volumen como en amplitud. En los años ochenta y noventa, esta corriente literaria logró convertirse en una nueva fuerza literaria que no sólo llamó la atención del repertorio dominante norteamericano sino también de otros repertorios importantes del mundo. Esta corriente literaria, que al principio fue considerada desviación e incluso agresión a la autoridad de la sociedad blanca (sobre todo cuando surge el nacionalismo en la literatura chinoamericana, encabezado por Frank Chin, que critica violentamente la discriminación y los tratos injustos que sufre la etnia china en Estados Unidos) pero también como desviación y agresión a la autoridad de la cultura tradicional china, introduce nuevos elementos tanto en la literatura

americana como en la china.

1.2 La Escuela de la Manipulación

Basándose en la teoría de los polisistemas, André Lefevere presta más atención a los factores concretos que rigen la recepción, la aceptabilidad o el rechazo de las obras literarias, tales como “el poder, la ideología, las instituciones y la manipulación” (Lefevere 1997: 14). Según él, la literatura está en buena medida condicionada por distintas personas involucradas en diferentes posiciones de poder que actúan como *reescritores*, cuya actuación tiene componentes ideológicos y poéticos muy marcados. Según Lefevere, “la traducción, la edición y la compilación de textos, de historias literarias y de obras de consulta y la producción del tipo de crítica” (1997: 16) son *reescrituras* y a la hora de redactar estos textos “los reescritores adaptan, manipulan, en cierta medida, los originales con los que trabajan, para hacer que se ajusten a la o las corrientes ideológicas y poetológicas de su época” (1997: 21).

Lefevere señala que en el sistema literario existe “un doble factor de control” (1997: 28) que sirve para vigilar si la producción literaria se desarrolla dentro de los parámetros establecidos en determinado contexto socio-cultural. Este autor llama al factor que funciona desde el interior del sistema literario “el profesional”, y concretamente hace referencia a “los críticos, los reseñadores, los profesores y los traductores” (Lefevere 1997: 29) que deciden la *poética* de la producción textual; al factor que ejerce influencia en el sistema desde el exterior lo demonina “el mecenazgo”, entendido como “algo similar a los poderes (personas, instituciones) que pueden impulsar o dificultar la lectura, escritura o reescritura de una literatura” (Lefevere 1997: 29). En otras palabras, se trata de un poder que tiene influencia en la configuración de la *ideología* hegemónica en la sociedad, algo parecido a un mecanismo que combina características de las figuras de la institución y el mercado formuladas por Even-Zohar. Hay que enfatizar que, en esta Tesis Doctoral, entendemos el “poder” en sentido foucaultiano: “lo que hace que el poder se asiente,

lo que le hace ser aceptado, es simplemente el hecho de que no sólo pesa sobre nosotros como una fuerza que dice no, sino que va más allá y produce cosas, induce al placer, forma conocimiento, produce discursos” (Foucault en Lefevere 1997: 29). Asimismo, el concepto de “ideología” tiene un sentido amplio que no sólo se restringe al terreno político sino que hace referencia a un “entrelazado de forma, convenciones y creencias que ordena nuestras acciones” (Jameson en Lefevere 1997: 30).

Según Lefevere, el mecenazgo, ejercido por personas que ocupan posiciones de poder o por las instituciones sociales o políticas, las editoriales o los medios de comunicación (periódicos y revistas o cadenas de televisión), intenta “regular la relación entre el sistema literario y los demás sistemas que, juntos, conforman una sociedad, una cultura” (1997: 30). Los centros académicos, las revistas especializadas o el sistema educativo son instituciones auspiciadas por el mecenazgo para controlar la producción, la distribución y la aceptación o rechazo de un trabajo literario. A menudo los profesionales y las instituciones trabajan y operan dentro de la órbita de la ideología dominante:

Los profesionales que representan la ‘ortodoxia reinante’ en cualquier momento del desarrollo de un sistema literario están próximos a la ideología de los mecenas que dominan esa fase de la historia del sistema social en el que está inserto el sistema literario. De hecho, el/los mecenas cuentan con estos profesionales para incorporar el sistema literario a su propia ideología (Lefevere 1997: 30).

La poética está formada por dos componentes: “uno es un inventario de recursos literarios, géneros, motivos, situaciones y personajes prototípicos y símbolos; el otro, ... el papel de la literatura en el sistema social en su conjunto” (Lefevere 1997: 41). Lefevere denomina el segundo componente <<funcional>>, y explica que éste “influye en la selección de temas que deben ser relevantes para el sistema social si la obra literaria llega a ser apreciada” (1997: 41). Este componente funcional “está obviamente muy ligado a las influencias ideológicas externas a la propia esfera de la poética, y generado por fuerzas ideológicas presentes en el entorno del sistema

literario” (Lefevere 1997: 42).

En cierto sentido, se puede decir que los autores también son reescriptores, porque, como indica Said (cf. 1990: 32), ningún texto existe en un espacio vacío carente de archivos; como veremos en el caso específico de la literatura chinoamericana, las convenciones de las generaciones precedentes y los estilos retóricos, etc. (unos elementos que en cierta medida coinciden con el concepto de poética formulado por Lefevere), ejercen presión en la producción textual. Tomando en consideración esta intertextualidad, se pueden entender las creaciones literarias como reescrituras diacrónicas de sus precedentes o como reescrituras sincrónicas de los textos paralelos que componen el contexto donde se hallan. De ahí que, en las páginas siguientes, nos dediquemos a hacer un repaso de los autores individuales y muy diferentes entre sí que poco a poco han ido configurando lo que posteriormente se ha recibido como un movimiento, el de la literatura chinoamericana.

Aparte de la influencia de esta intertextualidad, “las fuerzas políticas, institucionales e ideológicas actúan también en el autor” (Said 1990: 33), una afirmación que podemos ligar con la definición de los mecenas por parte de Lefevere. En otras palabras, ningún escritor puede ser inocente, ni liberarse de las limitaciones que vienen impuestas por condiciones políticas, en ocasiones ocultas, que rigen la producción de cualquier conocimiento. En términos de Said, ninguno se puede aislar de “las circunstancias de su vida, de sus compromisos, (conscientes o inconscientes) con una clase, con un conjunto de creencias, con una posición social o con su mera condición de miembro de una sociedad” (1990: 29). La posición que adopta un autor determina sus motivos creativos, los temas tratados, el tono narrativo, la estructura textual, las estrategias creativas que adopta, etc. En este sentido, se puede decir que la creación literaria en cierta medida implica ya en sí misma una manipulación. En los apartados siguientes, veremos cómo los autores chinoamericanos “manipulan” los elementos culturales chinos en su proceso de creación literaria, tratando de mantener un equilibrio entre los condicionamientos impuestos por las circunstancias donde se

hallan y los intentos de fomentar sus propios motivos ideológicos.

La literatura chinoamericana, surgida en un contexto multicultural, constituye un caso destacado de interferencias entre sistemas lingüísticos y literarios muy diferentes. Con la ayuda de la teoría de los polisistemas y de la manipulación, así como de otras teorías posteriores que complementan o matizan sus postulados, podemos establecer un diálogo entre el sistema literario de la literatura chinoamericana y otros sistemas literarios u otros sistemas socioculturales.

1.3 La literatura chinoamericana

La literatura chinoamericana, que está formada y desarrollada en Estados Unidos por parte de autores chinoamericanos, sin duda alguna constituye uno de los ejemplos que más significativamente representan la narrativa transcultural, en la que se manifiestan de modo notable la fusión y los conflictos entre la cultura china y la americana. Esta literatura, como la afroamericana, la chicana, la judíoamericana, etc., nacida en Norteamérica, un espacio de encuentro multicultural donde coexisten, interaccionan, se complementan y al mismo tiempo se enfrentan, compiten y conviven en contrapunto distintas etnias, diferentes idiomas y múltiples culturas, se caracteriza por su interculturalidad, heterogeneidad, hibridismo y mestizaje.

La historia de la literatura chinoamericana se remonta a finales del siglo XIX, va siendo aceptada por la comunidad dominante a partir de los años setenta del siglo XX y llega a su periodo de máximo florecimiento en las décadas de los ochenta y los noventa del siglo XX. Sin duda, constituye uno de los elementos mediadores más importantes entre la cultura étnica y la de raíces eurocéntricas, los espacios periférico y central, la sociedad dominada y la dominante. La literatura chinoamericana, que desafiaba (o sigue desafiando) el canon dominante establecido por la cultura hegemónica, aunque al principio sufrió rechazo y desatención, insiste a lo largo de sus diferentes periodos en buscar un camino para construir su propia identidad y luchar por una posición en pie de igualdad en la sociedad dominante y por el respeto que le

corresponde en ésta.

1.3.1 El término *chino-americano* o *chinoamericano*

Para delimitar el ámbito de la literatura chinoamericana, es preciso dejar claro ante todo a qué se refiere el término “chinoamericano”. Aunque la primera oleada de inmigrantes chinos entró en Estados Unidos alrededor de mediados del siglo XIX, el término “chinoamericano”, imitación de “asiáticoamericano”¹ (*Asian American*) y otros creados mediante la misma regla de formación de palabras, apareció en los años sesenta del siglo XX cuando surgió el Movimiento de Panetnia Asiática Americana (*Asian American Panethnicity*) con el fin de reivindicar una solidaridad política y consolidar el nacionalismo cultural de las etnias minoritarias y marginadas en contra de la discriminación racista por parte de la sociedad dominante. Este término, escrito al principio como “chino-americano” (*Chinese-American*) y cristalizado al final como “chinoamericano” (*Chinese American*), que omite el guión entre los dos componentes y revela la integración indivisible entre ellos, pone de manifiesto que los chinos que viven en Estados Unidos siempre albergan el vehemente deseo de ser identificados como americanos. Las palabras de Maxine Hong Kingston confirman plenamente este énfasis en el estatus americano²:

We ought to leave out the hyphen in ‘Chinese-American,’ because the hyphen gives the word on either side equal weight, as if linking two nouns. It looks as if a Chinese-American has double citizenship, which is impossible in today’s world. Without the hyphen, ‘Chinese’ is an adjective and ‘American’ a noun; a Chinese American is a type of American (1982: 60).

En esta Tesis Doctoral, adoptaremos la forma sin guión “chinoamericano”. El *chinoamericano*, como el propio término indica, se refiere a “person of Chinese ancestry residing permanently in the United States regardless of nativity” (Wong 1997:

¹ A finales de los años de sesenta, el profesor Yuji Ichioka de UCLA (University of California, Los Ángeles), de origen japonés, activista de los derechos civiles, detractor de la Guerra de Vietnam y uno de los principales fundadores del Asian American Studies Center en UCLA, acuñó el término “asiáticoamericano” (cf. <http://yellowworld.org/activism/164.html>).

² David Palumbo-Liu utiliza el término “Asian/American” en su estudio *Asian/American: Historical Crossings of a Racial Frontier* (1999), pues para él el uso del guión implica que este término supone la exclusión a la vez que la inclusión, la distinción al mismo tiempo que la interferencia entre “Asian” y “American” (cf. Wong 2000: 125).

39). Wu Bin, catedrática de la Universidad de Estudios Extranjeros de Beijing y directora del Centro de Estudios de Literatura Chinoamericana (*The Chinese American Literature Research Center*), precisa esta definición para dejar claro que los chinoamericanos no sólo se refieren a los descendientes chinos que nacen y crecen en EE. UU. (denominados como ABC, que significa “*American-born Chinese*”) sino que también deben incluir a los nuevos inmigrantes (llamados FOB, que remite a “*Fresh-off-Boat*”) que pasan a residir permanentemente en EE.UU. Además, los que sólo tienen padre o madre de etnia china también pertenecen a esta etnia (cf. Wu 2009a: 5).

Con el cambio de la configuración migratoria y con la integración social y cultural en el país receptor, se ha elevado tremendamente la posición social que logran los inmigrantes chinos o los chinoamericanos que nacen y crecen en Estados Unidos. Las primeras oleadas de inmigrantes chinos fueron protagonizadas por trabajadores varones jóvenes, principalmente campesinos, agricultores, soldados retirados, comerciantes, estudiantes, etc. En general, se trata de población de un bajo nivel educativo que se dedicó principalmente a duros trabajos físicos en condiciones de servidumbre y esclavitud, que sufrió una violenta discriminación racial y vivió en los peldaños más bajos de la sociedad americana. Estos primeros grupos fueron considerados como *yellow peril* o *coolies*.

Durante unos sesenta años, el gobierno americano mantuvo una actitud negativa hacia los inmigrantes chinos dictando estrictas leyes para prohibir su entrada. Esta situación no cambió hasta que China se convirtió en aliado de Estados Unidos durante la Segunda Guerra Mundial. Sin embargo, el gobierno estadounidense no puso fin a las restricciones legislativas a los inmigrantes chinos hasta que se dictó la *Immigration Act of October 1965*. Durante estos veinte años, Estados Unidos no dejó de elaborar otras leyes que siguieron poniendo límites a la inmigración china. Por aquel entonces, los inmigrantes chinos eran considerados como “foreign –at best exotic, at worst terminally unassimilable” (Wong 1997: 39).

Cuando acabó la guerra, entraron en Estados Unidos muchos estudiantes y profesionales que tenían muy buena formación académica o profesional. En comparación con las primeras oleadas de inmigrantes, a éstos les resultó más fácil adaptarse a la sociedad americana. La mayoría de estos inmigrantes se instalaron en Estados Unidos, obtuvieron hasta cierto punto la simpatía de la sociedad americana y contribuyeron en cierto sentido a corregir los estereotipos negativos asociados a los chinos en la sociedad dominante. En esta época, los chinos, frente a los japoneses que eran enemigos de Estados Unidos, se convirtieron en una “minoría modelo”, que era fiel y obediente a su aliado. Esta circunstancia prueba lo que últimamente recalcan diversos autores en teoría de la traducción (Stallaert 2004; Vidal 2007 y 2010; Vidal y Martín Ruano 2013; Bartrina 2013): no cabe estudiar las relaciones entre identidades culturales como procesos binarios de asimilación u oposición entre dominantes y dominados; muchas veces los fenómenos de acercamiento, simpatía o aversión y distanciamiento vienen propiciados como efecto colateral de las relaciones de alguna de ellas con otras identidades culturales cercanas, o simplemente por la comparación que éstas posibilitan, lo que también ejerce influencia a la hora de configurar el estado de las relaciones entre el par estudiado.

En el periodo comprendido entre finales de la década de los sesenta y principios de los setenta del siglo pasado, gracias a los movimientos en pro de los derechos civiles y de liberación de las mujeres, los de los estudiantes universitarios y los de independencia que se vivieron en los distintos países del entonces llamado Tercer Mundo, junto con el surgimiento de corrientes culturales como el feminismo, el posmodernismo, el poscolonialismo, etc., los chinos en Estados Unidos fueron tomando conciencia de que había llegado el momento de reclamar un “verdadero” reconocimiento de la ciudadanía fundado sobre una base de igualdad y comprometido con la eliminación de la discriminación racista. En lugar de ser una minoría étnica colonizada en el país de acogida, se consideraba necesario insistir en la reivindicación de su plena integración en la sociedad estadounidense.

A partir de los años sesenta, la población china en Estados Unidos se duplicó en una sola década. En su mayoría, este nuevo grupo de inmigrantes que procedía no ya del campo y las zonas rurales sino de las zonas urbanas se adaptaba con más facilidad a la sociedad americana. A mediados del siglo XX, como la victoria del comunismo y la Guerra de Corea provocaron nuevas tensiones entre China y Estados Unidos, la mayoría de los inmigrantes chinos procedían de Taiwán. Esta situación se mantuvo hasta los años setenta y ochenta, cuando el gobierno chino empezó a aplicar políticas de apertura hacia el exterior: así concedió más importancia al aprendizaje de las tecnologías avanzadas de los países occidentales, sobre todo, Estados Unidos, y dio prioridad a la formación de estudiantes y profesionales cualificados. Con estas medidas aumentó significativamente el número de inmigrantes procedentes de la China continental. A partir de los años ochenta, el perfil que comenzó a predominar fue el de los comerciantes, los estudiantes, los intelectuales y los profesionales con un alto nivel de educación. En su mayoría, los miembros de este grupo migratorio trabajaban de informáticos, ingenieros, médicos, abogados e incluso políticos, lo que permitió el surgimiento de una clase media que alcanzó un estatus social y económico relativamente superior en la sociedad americana.

En las últimas dos décadas, son numerosos los chinoamericanos que han conseguido grandes éxitos en los círculos políticos, lo que constituye un ejemplo contundente que muestra la elevación del estatus social de los chinoamericanos en Estados Unidos. En este sentido, podemos citar, por ejemplo, a Elaine Chao, la primera miembro de origen chino del gabinete de George W. Bush y la primera mujer asiáticoamericana en la historia estadounidense que asumió el cargo de secretaria de Trabajo, desde 2001 hasta 2009; Gary Locke, el primer gobernador de origen chino del Estado de Washington desde 1997 hasta 2005 y actual embajador estadounidense en China; Steven Chu, perceptor del Premio Nobel de Física en 1997 junto con Claude Cohen-Tannoudji, y William Daniel Phillips, que fue designado secretario de Energía de los Estados Unidos en 2009, etc. La contribución de los chinoamericanos a

los Estados Unidos en todos los terrenos ha transformado radicalmente su posición social general.

Según los datos de la Oficina Estadounidense del Censo (U.S. Census Bureau), en 2008 la población chinoamericana ascendió a 3,62 millones, lo que constituía un 23,2% de la población asiáticoamericana³, el segundo grupo étnico de mayor crecimiento detrás del hispano. Tanto en términos cuantitativos como cualitativos, el grupo chinoamericano ha llegado a ser una etnia de importancia capital en la sociedad americana. Por lo tanto, estudiar la historia de los chinoamericanos y la formación y el desarrollo de la literatura chinoamericana no sólo nos ayudará a entender mejor la situación actual de la etnia china en Estados Unidos sino también a conocer con profundidad los fenómenos como la heterogeneidad y la hibridación cultural. Así lo resalta respecto del contexto estadounidense la profesora Wu Bing al referirse a los beneficios de estudiar la literatura asiáticoamericana:

Asian American literature is to be valued not only for its literary merits and its contributions to multicultural America but also as an important means to gain a better understanding of the U.S. (2008: 33).

1.3.2 Desarrollo panorámico de la literatura chinoamericana

Según Lefevere, la literatura es “un sistema ‘artificial’ porque está formado por textos (objetos) y agentes humanos que leen, escriben y reescriben textos” (1997: 26) y no es “un sistema determinista, no es ‘algo’ que ‘arrebatará el poder’ y ‘gobernarán las cosas’, anulando la libertad del lector, el escritor y el reescritor” (1997: 27) sino que “actúa mediante una serie de ‘limitaciones’, en el más amplio sentido de la palabra, sobre el lector, escritor y reescritor” (1997: 27). La literatura chinoamericana también constituye un sistema con cambios continuos, que evoluciona gracias a los impulsos atribuibles a escritores, lectores y reescritores a través de su cooperación, competición e incluso enfrentamiento en el mismo o en

³ Los datos provienen de las estadísticas del U.S. Census Bureau en 2008. Fecha de consulta: 10-11-2011. http://www.census.gov/newsroom/releases/archives/facts_for_features_special_editions/cb10-ff07.html; <http://www.census.gov/newsroom/releases/archives/population/cb09-75.html>.

diferentes sistemas literarios. En general, la literatura chinoamericana se refiere a las obras creadas por los autores chinoamericanos. Con los cambios experimentados en los flujos de migración y en la situación de los inmigrantes durante medio siglo, las connotaciones y la extensión de este sistema literario se han ampliando, dadas las interrelaciones e interconexiones intensas que cabe ver entre los diferentes subsistemas que componen la literatura chinoamericana y otros sistemas, ya sea su naturaleza histórica, social y/o cultural.

En los años cincuenta y sesenta, la literatura chinoamericana principalmente se refería a las obras creadas por los chinoamericanos nacidos en EE.UU., los descendientes de las primeras oleadas de inmigrantes chinos. La mayoría de estas obras se escribieron en inglés y los temas principales abordados en ellas se centraban en el contraste cultural, el choque generacional, el sexismo, el patriarcado chino, la búsqueda de la nueva identidad, la asimilación en la sociedad dominante, etc. Esta delimitación de la literatura chinoamericana no es en absoluto casual. Antes de los años sesenta del siglo XX, a causa de la restrictiva legislación vigente, prácticamente se estancó la inmigración que llegaba a los EE. UU. y, por lo tanto, la mayoría de los autores cuyas obras se incluyen dentro de esta tendencia eran chinos que vivían en Norteamérica, entre los cuales los chinoamericanos ya nacidos en Estados Unidos sin duda constituían la mayoría; naturalmente, fueron estos perfiles de inmigrantes quienes pasaron a convertirse en los representantes o portavoces de los chinoamericanos.

En esa época, ciertos autores, entre los que cabe citar a Frank Chin, Jeffery Paul Chan, Lawson Fusao Inada, Shawn Wong, etc., pusieron especial énfasis en el hecho de haber nacido en tierras americanas, llegando en ocasiones a afirmar sin rodeos que a esa circunstancia se debía la sensibilidad de los chinoamericanos. Estos autores insistían en el establecimiento de una identidad chinoamericana que negaba la dualidad de su identidad y desacreditaba la tensión bicultural que se ponía de manifiesto en ciertas obras de chinos americanizados, por ejemplo, Lin Yutang. Esta

reclamación por el establecimiento de una identidad relativamente independiente es

un procedimiento común en los grupos humanos el extraer ciertos elementos destacados de un repertorio predominante para delimitar el grupo en cuanto entidad inconfundible e inequívoca. Mediante tal proceso se logra crear un ‘sentido de sí mismo’ o una ‘identidad colectiva’ (Even-Zohar 1999a: 42).

A partir de 1965, el año que se toma como punto de inflexión en las relaciones entre EE. UU. y China por la abolición de la *Ley de inmigración y nacionalidad* (*Immigration and Nationality Act*), aumentó drásticamente el número de inmigrantes chinos, y a partir de ese momento, como indica Cheung (1997: 3), el nacimiento en territorio americano fue perdiendo su importancia como condición *sine qua non* que debía estar en el origen de la sensibilidad de los chinoamericanos. En los años setenta, periodo histórico de suma importancia en el que concurrieron grandes cambios demográficos, sociales y políticos, tanto la extensión como las connotaciones de la literatura chinoamericana experimentaron un gran cambio. Las obras de los nuevos inmigrantes empezaron a atraer la atención de la sociedad americana en general. No en vano, en aquel entonces, la mayoría de estas obras se escribían en inglés para poder llegar a más lectores y entrar en el repertorio dominante. Es decir, en los primeros periodos del desarrollo de esta corriente literaria, se ven muy pocas veces obras creadas en chino.

En la actualidad, con el fenómeno de la globalización, sobre todo con el desarrollo de la tecnología avanzada que mejora la facilidad en los medios de transporte y la rapidez de la transmisión de información, fundamentalmente a través de Internet, se han complicado cada vez más la construcción de la inmigración y los fenómenos de diáspora. Los inmigrantes han dejado de responder únicamente al perfil de personas que se ven obligadas a salir de su tierra materna y se instalan en un mundo totalmente desconocido, donde permanecen encerrados en un rincón aislado a causa de los problemas derivados de las diferencias en los planos de la lengua y la cultura. Al contrario, hay ocasiones en las que los nuevos inmigrantes se “exilian” por

su propia voluntad, se trasladan frecuentemente entre su país de origen y su país de acogida, y actualizan los conocimientos sobre su patria constante y simultáneamente con la ayuda de Internet. Todo eso ha tenido gran influencia en el desarrollo de la literatura chinoamericana, que ha experimentado un proceso de desterritorialización, por decirlo con el término de Deleuze y Guattari que explora un reciente artículo de África Vidal (2012). En el contexto que nos ocupa, el discurso de la diáspora va ocupando un puesto importante en esta corriente literaria, como indica Lim:

The shift from the discourse of the immigration to the discourse of diasporas is one example of the dynamics of an evolving global technology capable of transmitting information simultaneously through mass media to geographically separate yet culturally related peoples (1997: 297).

Gracias al intenso contacto multicultural, muchos escritores migrantes insisten en la nacionalidad de su país de origen y vuelven a adoptar su lengua materna como idioma de creación, con el objetivo de reanudar el vínculo con su cultura de origen y de dirigirse directamente a los lectores de su cultura étnica. Así por ejemplo, han aparecido muchos autores bilingües que escriben tanto en chino como en inglés y con temas variados que no sólo se limitan a las experiencias en el extranjero; en otras obras, los autores, aunque crean en inglés, narran historias chinas, etc. Aquí hay que destacar que si bien en estas obras se narran historias de China o sus experiencias en tierras extranjeras en su lengua materna, se postulan desde una perspectiva especial; en otras palabras, estos autores ven las dos culturas desde una posición *in-between* y viajan desde una cultura a otra poniendo en pleno juego su doble personalidad y su especial sensibilidad. También tenemos que darnos cuenta de que bajo la influencia del multiculturalismo, no sólo los escritores llegados como inmigrantes, sino también muchos otros nacidos en Estados Unidos, que al principio trataban de distanciarse de su cultura étnica, empiezan a interesarse por su legado chino (cf. Cheung 1997: 7). Y esta tensión entre la reclamación de la identidad americana y el mantenimiento de los lazos con su cultura étnica les sirve también de inspiración para sus creaciones literarias.

Tomando en consideración estos cambios producidos en la comunidad chinoamericana, hoy en día la literatura chinoamericana hace referencia a las obras creadas y publicadas en inglés por los chinoamericanos, las obras escritas en chino que relatan experiencias estadounidenses y las redactadas en inglés por los inmigrantes que narran cuestiones relacionadas con China (cf. Wu 2009a: 3). En las tres últimas décadas, la literatura chinoamericana ha logrado atraer cada vez más atención a escala mundial por los sobresalientes éxitos que ha ido obteniendo en la esfera internacional. Muchas obras han conseguido premios importantes en Occidente; algunas han sido seleccionadas para incluirse o citarse en los libros universitarios de texto o en las antologías literarias en calidad de obras maestras y ejemplares.

Al mismo tiempo, esta emergente corriente literaria ha despertado gran interés tanto entre los lectores comunes y corrientes de China como entre los eruditos radicados en la China continental, Hong Kong y Taiwán, donde se han establecido sucesivamente centros académicos con el fin de fomentar los estudios sobre este nuevo fenómeno cultural. Desde los años ochenta y sobre todo durante los noventa, se han publicado en China muchos trabajos investigadores, tesis doctorales y obras críticas de relevancia en este terreno innovador, lo que implica que la literatura chinoamericana ha pasado a constituirse como un ámbito de estudio relativamente independiente que integra a su vez prácticas literarias y traductorales, estudios críticos y estudios de orientación teórica. Con la profundización de los estudios que tienen como objeto de interés esta literatura, la investigación ha trasladado su interés hacia los fenómenos diaspóricos, la hibridación y la heterogeneidad cultural. Cheung comenta este desarrollo de la literatura asiáticoamericana, una categoría superior, con las siguientes palabras:

Whereas identity politics – with its stress on cultural nationalism and American nativity – governed earlier theoretical and critical formulation, the stress is now on heterogeneity and diaspora. The shift has been from seeking to ‘claim America’ to forging a connection between Asia and Asian American; from

centering on race and on masculinity to revolving around the multiple axes of ethnicity, gender, class and sexuality; from being concerned primarily with social history and communal responsibility to being caught in the quandaries and possibilities of postmodernism and multiculturalism (1997: 1).

1.3.3 Características generales de la literatura chinoamericana

Con Wu (2009a: 18-23) repasamos los rasgos propios que, diferenciándose de otras literaturas étnicas que nacen en tierras americanas, caracterizan la literatura chinoamericana:

En primer lugar, la formación y el desarrollo de la literatura chinoamericana están estrechamente vinculados con la situación social estadounidense y la del entorno internacional. La posición que ocupa China en el mundo y los cambios ocurridos con respecto a las relaciones políticas entre China y EE.UU. han ejercido gran influencia en la aceptación tanto de la etnia china como de la literatura chinoamericana en la sociedad americana e incluso en la sociedad occidental.

En segundo lugar, en la literatura chinoamericana se ve claramente el compromiso social de los escritores no sólo con la reivindicación de un verdadero reconocimiento de la ciudadanía de las etnias minoritarias sino también con la recuperación del honor de los antiguos inmigrantes chinos (tanto por parte de autores nacionalistas como de autoras con inclinación feminista). Los autores chinoamericanos, en este sentido, parecen sentir siempre la responsabilidad de revelar y dar a conocer al público occidental la enorme contribución realizada por los antiguos inmigrantes chinos a los Estados Unidos, sobre todo durante el periodo de la expansión y consolidación del capitalismo, una circunstancia que habitualmente es silenciada e incluso se pasa por alto en la historia americana, así como la de denunciar las políticas injustas que aplicó el gobierno de Estados Unidos en determinados periodos históricos a los inmigrantes chinos y registrar las experiencias amargas y dolorosas que sufrieron los chinoamericanos.

En tercer lugar, aunque China ha experimentado muchos periodos transitorios de disgregación territorial y política, en general ha sido un país unificado a lo largo de la historia. Por lo tanto, a diferencia de otras literaturas étnicas, la continuidad de la cultura china y el mantenimiento de los lazos filiales serán una característica destacada de la literatura chinoamericana, como indica Zhao:

Compared with other ethnic American literatures, Chinese American literature is distinct in that the majority of its canonized works locate their narrative center in China or Chinese culture; [...] China narratives become the backbone of Chinese American literature (2008: 240).

Por último, la cultura china que se refleja en las obras de los escritores chinoamericanos es una “recreación” o una “representación” de la cultura china en el continente asiático. La mayoría de los elementos culturales chinos que transmiten los autores ABC en sus obras son los que han heredado de sus padres o abuelos principalmente a través de narraciones orales o mediante los medios de comunicación, los libros de texto en las escuelas, etc. Estos autores interpretan y adaptan las tradiciones, leyendas y ejemplos de la literatura clásica china para sus propios fines y, en cierto sentido, estas interpretaciones o adaptaciones culturales son *creaciones personales* que no resultan suficientemente representativas para un entendimiento profundo de la cultura china. Wu comenta este fenómeno con las siguientes palabras:

Chinese American literature also represents China. However, since it is fiction, it is not to be read as true Chinese history, life, customs and/or society. Chinese American writers make use of Chinese history and culture to tell their own Chinese American stories, not Chinese stories (2008: 33).

1.3.4 Diferentes periodos de la literatura chinoamericana

En este apartado, estudiaremos las interrelaciones entre el sistema literario de la literatura chinoamericana y otros sistemas sociales siguiendo un orden cronológico. Con esta clasificación diacrónica, analizaremos, en concreto, la fluctuación que han sufrido las relaciones políticas entre China y Estados Unidos a lo largo de más de

doscientos años, que ha ejercido gran influencia en el desarrollo de la literatura chinoamericana. Amy Ling denomina este fenómeno metafóricamente como un “swinging pendulum”, un péndulo oscilante:

One of the major external conditions affecting the writers of Chinese ancestry in the United States is the social and political climate between the United States and China. [...] Throughout America's 200-year history, the attitude of Americans toward China has vacillated dramatically between admiration and contempt; alternately, China has been embraced as an ally and friend, only to be later rejected as a dangerous enemy (1990: 18).

En cuanto a la clasificación de los periodos de la literatura chinoamericana hay muchas opiniones diferentes, entre las cuales la más aceptada diferencia las siguientes tres etapas:

- a. Etapa de surgimiento (desde finales del siglo XIX hasta finales de la década de los sesenta del siglo XX);
- b. Etapa de florecimiento (desde los años setenta hasta finales del siglo XX);
- c. Etapa de desarrollo multidimensional, en la que no sólo aparecen obras con temas variados sino que también empieza a construirse una aproximación teórica y crítica desde perspectivas multidisciplinares (desde los años de ochenta del siglo pasado hasta la actualidad) (cf. Lu 2005:10-19; Cheng *et al.* 2010: 1-2).

Aunque esta división es aceptada por la mayoría de los académicos y críticos literarios, nos parece un poco sintética y no lo suficientemente eficaz para reflejar la influencia que ha ejercido la fluctuación de las relaciones políticas entre China y Estados Unidos en el desarrollo de esta corriente literaria. Por lo tanto, en esta Tesis Doctoral, adoptamos una clasificación cronológica más específica. Dividimos el desarrollo de la literatura chinoamericana en los siguientes periodos:

- a. Periodo de silencio (desde finales del siglo XIX hasta principios del siglo XX);
- b. Periodo de surgimiento (desde principios del siglo XX hasta el establecimiento de la China Nueva);
- c. Periodo de frustración (durante los años 1950 y 1960);
- d. Periodo de prosperidad (durante los años 1970 y 1980);
- e. Periodo de nuevo desarrollo multidimensional (desde finales de los años ochenta hasta hoy en día).

Nuestro objetivo al comentar sucintamente estos periodos en las páginas siguientes será analizar el contexto social del que surgen las principales obras chinoamericanas y repasar los principales logros literarios. Esto nos permitirá tener una visión más completa de la literatura chinoamericana en su contexto original a fin de que, posteriormente, podamos detectar los procedimientos de selección y exclusión que han guiado el trasvase intercultural de esta literatura a la realidad española. No olvidemos que, a la hora de analizar las traducciones, y como frecuentemente recalcan los autores adscritos a los estudios descriptivos de traducción, es tan importante ver qué y cómo se ha traducido como qué se ha dejado sin traducir; qué obras no han sido objeto de trasvase intercultural. Comenzamos, pues, con el primero de los periodos citados:

a. Periodo de silencio (desde finales del siglo XIX hasta principios del siglo XX)

Como hemos dicho anteriormente, la primera oleada de inmigrantes chinos hacia EE. UU. se produjo durante los años cincuenta y sesenta del siglo XIX, cuando se necesitó urgentemente introducir gran cantidad de mano de obra en el mercado estadounidense para el sector de las plantaciones de azúcar en Hawái, la explotación del mineral de oro en California y la construcción de las vías férreas transcontinentales. En la segunda mitad del siglo XIX, la China, gobernada por la corte manchú, había iniciado un periodo de declive. Con respecto a las relaciones exteriores, el gobierno manchú aplicó una política de aislamiento que trajo como

consecuencia que China se quedara atrás del mundo occidental casi en todos los terrenos. Dentro del país, junto con las catástrofes naturales, el despilfarro de recursos por parte de la familia real y la corrupción de los cortesanos sumieron al pueblo en el hambre y la miseria.

En aquel entonces, Occidente arrancó el velo de misterio que había llevado China durante el siglo XVIII cuando los europeos rendían culto a sus artes, por ejemplo, la porcelana, el té y la seda, la caligrafía, etc. y adoraba sus pensamientos filosóficos, sobre todo el confucianismo. Al descubrir su fragilidad, aislamiento y atraso, los imperialistas occidentales abrieron la puerta de China con fuerza militar; en consecuencia, China se convirtió en un país semifeudal y semicolonizado, y cayó en manos de los colonizadores occidentales. Entre 1840 y 1860, Gran Bretaña provocó las dos guerras del opio, cuyos resultados catastróficos (entre ellos, la apertura de los puertos a los países occidentales, la exención de impuestos a los extranjeros, la concesión de territorios a los colonizadores, el aumento de los impuestos nacionales, etc.) agravaron en gran medida la pobreza del pueblo.

Durante este periodo, en todo el país se produjeron sucesivamente levantamientos de los campesinos, que no podían soportar el incremento de los impuestos, la opresión cruel de la corte y la invasión extranjera. Entre ellos, el más famoso y de más relevancia es la Rebelión de Taiping (1851-1864) que tuvo lugar en Guangxi, una provincia del sur de China. En este contexto turbulento, para escapar de la difícil situación en busca de una vida mejor, la inmigración se veía como una salida atractiva. Durante las últimas dos décadas del siglo XIX, el número de inmigrantes chinos en EE.UU. aumentó drásticamente. La mayoría provenía de las provincias que están al sureste de China donde tuvieron lugar los primeros contactos entre los chinos y los occidentales.

Esta gran afluencia de mano de obra barata, resistente y obediente, a quien se llamaba humillantemente, como ya hemos visto, con expresiones como “Chinese

coolie” o “yellow hordes”, produjo gran tensión, en la medida en que entraba en competencia con los obreros blancos. Además, durante los años setenta del siglo XIX, Estados Unidos sufrió una gran recesión económica que agravó la agitación social. Para atenuar la tensión social y proteger su mercado interior, el gobierno estadounidense echó la culpa de la situación a los inmigrantes chinos, que se convirtieron en el “chivo expiatorio” de todos estos males. Así “in time, an anti-Chinese declaration came to be essential for the success of any political party or candidate” (Ling 1990: 23).

El gobierno estadounidense promulgó una serie de leyes⁴ contra los chinos, por ejemplo, la *Ley de exclusión de los chinos* de 1882 (*The Chinese Exclusion Act*)⁵, establecida en 1882 y abolida en 1943, que es la más rígida de las promulgadas y que no sólo cerró rotundamente la puerta a los trabajadores chinos sino también a las familias de chinos que ya vivían en Estados Unidos. Estas leyes produjeron grandes daños no sólo físicos sino también psicológicos en la primera generación de inmigrantes chinos, entre los cuales el más directo fue el desequilibrio entre los sexos y la formación de sociedades de solteros (*bachelor societies*) en Chinatown: en 1900, la proporción general entre los hombres y las mujeres chinas en Estados Unidos era de 19:1 (Yin 2000: 23). Aparte de esta ley, se aprobó otra especial en 1924 que prohibió la inmigración de las mujeres chinas e incluso de las esposas de los chinos nacidos en América⁶, y cuyo verdadero objetivo consistía en impedir la proliferación de una etnia

⁴ Véase el capítulo “The laws” en *China Men* (1980) de Maxine Hong Kingston, en el que la autora enumera las principales leyes promulgadas por el gobierno norteamericano desde 1868 hasta 1978.

⁵ La *Ley de exclusión de los chinos* de 1882, junto con muchas otras legislaciones, impuso rígidas restricciones a la inmigración y la naturalización de los chinos que vivían en Estados Unidos en aquel entonces y negaba derechos básicos de libertad personal; por ejemplo, los chinos no tenían derecho a votar ni a denunciar a los blancos ante los tribunales, existía la prohibición de matrimonios interraciales, etc. Fue la única ley federal promulgada en la historia americana que tuvo el objetivo de excluir a un determinado grupo étnico. En 2012, gracias a los esfuerzos constantes de la asociación “Chinese American Citizens Alliance” y de Judy Chu, primera diputada de origen chino del Congreso estadounidense, Estados Unidos pidió perdón oficialmente a los chinoamericanos por esta ley discriminatoria, expresando que [EE. UU.] “deeply regrets passing 6 decades of legislation directly targeting the Chinese people and the wrongs committed against Chinese and American citizens of Chinese descent”, lo que supone un momento histórico para la comunidad chinoamericana y abre una etapa nueva en la historia de los chinoamericanos. El perdón oficial implica que los chinoamericanos ya pueden “heal historical wounds that have been festering for over 100 years, and move forward.” (cf. <http://english.cntv.cn/program/newshour/20120619/111689.shtml> y http://news.xinhuanet.com/english/world/2012-06/19/c_131662522.htm. Fecha de consulta: 09-12-2012).

⁶ En aquel entonces, por la discriminación racista y las restricciones derivadas de las leyes que prohibían el matrimonio interracial y por la incapacidad de integrarse en la sociedad dominante, la mayoría de los chinos que

que se percibía como indeseable. En consecuencia, los inmigrantes chinos se vieron obligados a quedarse en espacios aislados donde sólo podían ejercer una serie de profesiones “permitidas”, tales como camareros en restaurantes, trabajadores en lavanderías, jardineros, etc., que normalmente se consideraban como profesiones ejercidas por las mujeres (cf. Ling 1990: 22). Desde aquel entonces, estos inmigrantes que tanto habían contribuido a América, país que alardeaba de la libertad e igualdad de todos los ciudadanos, empezaron a sufrir la cruel opresión y discriminación racistas y pasaron a ser concebidos como forasteros, exóticos e incluso inaccesibles por la sociedad dominante.

En esta época, sólo podemos encontrar un número escaso de obras publicadas, pues, por una parte, la mayoría de los inmigrantes eran trabajadores analfabetos y, por otra, la cruel opresión que sufrían los obligó a mantener el silencio. En 1991, se publicó una antología de versos que se hallaron grabados en las paredes de las casetas del Centro de Inmigración donde permanecieron presos numerosos inmigrantes chinos en la Isla del Ángel en California, titulada *Island: Poetry and History of Chinese Immigrants on Angel Island, 1910-1940*, recogidos, ordenados y traducidos por Him Mark Lai, Genney Lim y Jude Yung. Los temas principales de esta obra eran la nostalgia, el silencio, el sentimiento de soledad y aislamiento o el miedo y la desatención absoluta a las necesidades básicas de este colectivo, la lucha o el sufrimiento interior, así como la condena de los tratamientos injustos que habían sufrido, etc.

A diferencia de los inmigrantes que vivían sumidos en la pobreza, desgracia y humillación, los “cultivated Chinese” (Yin 2000: 53), por ejemplo, los estudiantes, intelectuales o diplomáticos que pertenecían a una clase social alta, recibían un tratamiento relativamente “amable” de la sociedad americana. Yan Phou Lee (1861-1938) es uno de los mayores representantes de este colectivo. Lee, estudiante patrocinado por la corte manchú (Qing) y muy adaptado a la sociedad occidental,

vivían en Estados Unidos tenía que casarse con chicas chinas de su pueblo natal.

escribió dirigiéndose al público americano para mejorar la imagen de los chinos y corregir la distorsionada versión occidental de China y de la civilización china. En 1887, se publicó su autobiografía *When I was a Boy in China*. En esta obra, el autor explicaba detalladamente las costumbres chinas, factores fascinantes de la cultura china, tales como la educación, la literatura, las ceremonias, la comida, etc. con el fin de justificar que la civilización china merecía el mismo o más respeto que la cultura americana. No deja de ser significativo que estas obras que en cierta manera abanderan una denuncia contra el régimen estadounidense no hayan pasado el filtro del trasvase cultural.

En 1909, se publicó *My Life in China and America*, obra autobiográfica de Yung Wing (1828-1912), que fue el primer chino que se graduó en el Yelu College (predecesor de la Yelu University) y se nacionalizó estadounidense (cf. Yin 2000: 69). En esta obra, el autor rendía culto a la civilización occidental y criticaba duramente los atrasos de China. Así denunciaba que el régimen manchú fue “unparalleled in the annals of modern civilization, eclipsing even the enormities and blood-thirstiness of Caligula and Nero” (en Yin 2000: 75) e insistía en que la democracia y la educación occidentales eran las únicas medidas que salvarían a China de la miseria. En su obra, el autor intentaba mostrar al público americano que los inmigrantes chinos no eran inasimilables y “how *Americanized* a Chinese immigrant could be” (Yin 2000: 70; énfasis mío). Estilísticamente, es una obra en la que abundan alusiones y metáforas culturales y religiosas que se nutren de la cultura occidental, lo que implica su admiración hacia la civilización occidental y su negación de la cultura china. Para Yung Wing, América simboliza lo nuevo y la prosperidad; al contrario, China, un país en declive y degeneración, supone lo anticuado y lo decadente.

Entre las obras que se publicaron durante este periodo, también cabe mencionar otras importantes: *Leaves from the Mental Portfolio of an Eurasian* (*Páginas del archivo mental de una euroasiática*) (1909), ensayo autobiográfico y *Mrs. Spring Fragrance* (1912) de Edith Maud Eaton (1865-1914), que es una

colección de 37 cuentos cortos. Esta autora euroasiática (de padre inglés y madre china) escribió bajo el seudónimo de Sui Sin Far, “la flor de narciso” en chino, que simboliza la nobleza, la elegancia y la nostalgia por la tierra natal. Sus obras son consideradas como el verdadero comienzo de la literatura chinoamericana. En cuanto a esta autora y sus obras, volveremos a tratarlas en el capítulo II cuando analicemos la configuración de su identidad cultural como paso previo a una serie de reflexiones sobre los perfiles identitarios que encuentran hueco en los procesos de traducción cultural a otros contextos distintos del americano.

En este sentido, y confirmando la relevancia de este repaso para el análisis crítico de los procesos de traducción cultural, vemos que *My Life in China and America* de Yung Wing y *Leaves from the Mental Portfolio of an Eurasian* de Sui Sin Far son dos obras de carácter autobiográfico y se publicaron en el mismo año. No deja de resultar significativo comprobar que la segunda obra, que se centra en describir la complejidad y la dualidad de la identidad híbrida, logró despertar el interés del círculo editorial español en los años noventa del siglo pasado cuando el feminismo y la cuestión de la identidad se convirtieron en enfoques de relevancia tanto en el ámbito literario como en el de la traducción; al contrario, la primera, que no encaja con estas orientaciones poéticas ni ideológicas, sufre una desconsideración rotunda hasta la fecha. Además, este fenómeno también pone de manifiesto, como veremos en las siguientes páginas, que en un periodo en el que el multiculturalismo se ha convertido en la ideología predominante, el círculo editorial español no parecía propicio a dar prioridad a las obras que propagan la generosidad de EE. UU. o el sueño americano, lo que también explica por qué *Fifth Chinese Daughter* (1950), autobiografía de Jade Snow Wong que también trata de este tema, todavía sufre una exclusión por parte de las editoriales españolas.

Por volver a nuestra crónica, en resumidas cuentas, en esta primera época, la mayoría de los autores que vieron publicadas sus obras eran de clase media o alta, y los contenidos de estas se centraron en la presentación de la cultura tradicional china y

la vida de los chinos. Según Yin (2000: 55), estos autores se esforzaron por construir una imagen atractiva de la civilización china; así introdujeron en particular los aspectos más fascinantes de la filosofía, la religión, la literatura y las tradiciones culturales para saciar la curiosidad de los estadounidenses, que buscaban un “sabor oriental exótico”. Además, para conseguir una aceptación amplia, en muchas ocasiones los autores tuvieron que evitar cuestiones sociales, por ejemplo, la discriminación racista que sufrieron los chinos. Aunque en cierta medida la representación de China que construyeron estos autores era artificial y las perspectivas desde las que veían la cultura china eran limitadas o sesgadas, sus escrituras pasaron por el filtro institucional americano y sirvieron positivamente para mejorar la imagen de China en la sociedad americana, como indica Yin:

Although the picture they painted was often artificial and its views of Chinese society limited, their writing was a serious effort to introduce Chinese civilization to an American audience and defend it despite racial prejudice. Indeed, it was through their writing that many readers first learned of Chinese culture (2000: 55).

En este sentido, cabe ver esas obras ya desde la lente de la traducción: como reescrituras de una cultura que se traduce para la cultura dominante.

b. Periodo de surgimiento (desde principios del siglo XX hasta el establecimiento de la China Nueva)

Por efecto de los desórdenes interiores y las invasiones exteriores, de la dinastía Qing no quedó más que el nombre. No sólo los cañones occidentales abrieron la puerta de China sino que también los pensamientos liberales y democráticos entraron y despertaron a los intelectuales chinos. La Revolución de 1911, de carácter democrático y capitalista dirigida por Sun Yat-sen (Sun Yixian o Sun Zhongshan), gran revolucionario y fundador del Partido Nacionalista Chino, derrotó al gobierno imperial de los manchúes. Así se estableció en China la República en 1912.

En la década de los veinte del siglo XX, Chang Kai-chek (Jiang Jieshi),

sucesor de Sun Yat-sen, poco a poco fue asumiendo el poder del Partido Nacionalista chino. Durante su mandato, estalló la guerra civil china entre los nacionalistas y los comunistas, un conflicto que se prolongaría entre 1927 y 1949, y los japoneses emprendieron la invasión plena (1937-1945)⁷ de China. Para que el ejército nacionalista pudiera resistir a los comunistas y al mismo tiempo a la fuerza japonesa, Chang insistió en adoptar políticas favorables a EE.UU. e intentó lograr el apoyo económico y la amistad del gobierno estadounidense. Durante este periodo, el gobierno americano no sólo mostró la voluntad de “‘protect’ Chinese territorial integrity” (Ling 1990: 18) sino también una actitud de amabilidad hacia China, que puede resumirse en lo siguiente: “The Chinese were, after all, a charming and intelligent people. [...] China offered a tremendous market for American manufactures” (Ling 1990: 19).

En cuanto a las circunstancias internacionales, la Segunda Guerra Mundial sirvió como punto de viraje para mejorar las relaciones entre China y EE.UU. El bombardeo de la base naval de Pearl Harbor lanzado por los japoneses en 1941 exasperó a los estadounidenses. Los japoneses, antes calificados de “charming and noble”, fueron entonces considerados como “treacherous and despicable” (Ling 1990: 56); y al contrario, los chinos, antes percibidos como infrahumanos y llamados despreciadamente como “chink”, “gook”, “slope” o “comnie”, etc. (Kingston 1980: 286), se ven ahora como “America’s long-suffering ally” (Ling 1990: 56), ya que viven en un abismo de tinieblas a causa de la invasión japonesa. Frente a la maldad de los japoneses, los chinos llegaron a ser “asiáticos ejemplares” y China se convirtió en un firme aliado de EE. UU. La narrativa pública sobre China, por decirlo en términos adoptados por la teoría de la traducción (cf. Baker 2006), varió sustancialmente. Para mostrar la simpatía hacia el pueblo chino, por una parte, y fortalecer las relaciones estratégicas entre China y EE.UU., por otra, el gobierno

⁷ Desde los años setenta del siglo XIX, los japoneses continuamente iniciaron guerras invasoras contra China. Durante la dinastía Qing, entre China y Japón se produjo la guerra naval Jia Wu en el Océano Pacífico durante 1894 y 1895, que aceleró la derrota de la corte manchú. En los años veinte del siglo XX (durante la República China), los japoneses fueron ampliando la invasión militar y desde 1937 desencadenaron la invasión plena en todo el territorio chino. Por lo tanto, normalmente tomamos este año como el comienzo de la guerra antijaponesa.

estadounidense empezó a aplicar una serie de políticas favorables a los chinos. En 1943, con la abolición de la *Ley de exclusión*, los inmigrantes chinos lograron entrar en Estados Unidos, y esto favoreció sobre todo a las mujeres, a quienes se llamó “war brides” y que ayudaron a corregir el desequilibrio de género en las comunidades chinas (cf. Wong 1997: 47).

Según Ling, para satisfacer la necesidad de distinguir a los enemigos de los aliados, en los años cuarenta, “the climate was right and a veritable spate of books by Chinese in America appeared” (1990: 58). En este contexto histórico, los chinos lograron hacer oír su voz, reprimida y ahogada durante más de treinta años. Entre las obras publicadas, se cuentan media docena de memorias y novelas sobre China en la guerra, escritas en su mayor parte por inmigrantes recién llegados. Otras, escritas por chinos nacidos en EE.UU., eran autobiografías en las que se narraban las experiencias de su crecimiento en América.

Lin Yutang (1895-1976), uno de los autores asiáticoamericanos más leídos en los años treinta y cuarenta del siglo XX en Norteamérica, pasó a ser considerado como “an exponent of China and Chinese civilization in the West” (Yin 2000: 171). Este escritor prolífico tiene más de treinta obras escritas en inglés, entre las cuales la más popular es *My Country and My people*, publicada en 1935; incluso George Bush la citó en su *State of Union Address to Congress* en 1989 con el fin de presentar al público americano la civilización china. Durante la primera mitad del siglo XX, se produjo la publicación de varias novelas escritas en inglés, tales como *Moment in Peking* (1939), *A Leaf in the Storm* (1941), *Between Tears and Laughter* (1945), *Chinatown Family* (1948), etc. y varias colecciones de ensayos sobre las filosofías chinas, por ejemplo, *The Importance of Living* (1937), *The Wisdom of Confucius* (1938), *The Wisdom of China and India* (1942), *The Wisdom of Laotse* (1948), etc. Durante este periodo, también se publicaron muchas obras en chino.

Las obras de Lin Yutang, tanto las escritas en inglés como en chino, aunque

cuentan con estilos totalmente diferentes, destacan por su alta calidad. Sobre todo las obras escritas en inglés aún sirven hoy en día como medio fundamental para que los extranjeros conozcan la cultura china. Como escritor que goza de gran fama internacional, fue nominado dos veces para el Premio Nobel de Literatura en 1940 y 1950. Hay que destacar que hasta hoy en día Lin es el autor que tiene más obras traducidas al español (la mayoría de ellas publicadas en América Latina [cf. Capítulo III y el Anexo II]). Con respecto a la actitud ambigua hacia la cultura china que mantiene este autor, volveremos a tratar este tema en el capítulo II.

En 1941, se publicó el diario *Dawn Over Chungking*, escrito por las tres hijas de Lin Yutang, en el que se describe la vida difícil en China durante la invasión japonesa. Este libro, que se ha comparado con el diario de Anne Frank, *Diary of a Young Girl*, fue “the work of intelligent, sensitive young girls in extreme times when life is pared to its essentials and nightmares are everyday realities” y constituyó el “testimony to physical and spiritual strength all the more touching because of the tender ages of their authors” (Ling 1990: 60). Como veremos, y como expone Venuti en su artículo “Translation, Community, Utopia” (2000), las obras literarias situadas en la periferia de ciertos sistemas culturales tejen a menudo conexiones en cierto modo inesperadas con obras de otros sistemas.

En cuanto a las obras de los autores nacidos en Estados Unidos, destacan *Father and Glorious Descendant* (1943) de Pardee Lowe y *Fifth Chinese Daughter* (1950) de Jade Snow Wong. En la primera obra, el autor estaba deseoso de justificar su americanización y no vacilaba en negar su identidad china y en romper absolutamente con su país de origen, e incluso en degradar en cierta medida la cultura tradicional china; en la segunda, obra autobiográfica de Jade Snow Wong, se narraba cómo una chica chinoamericana logró conseguir grandes éxitos y el reconocimiento en la sociedad americana valiéndose de sus esfuerzos constantes y al mismo tiempo luchando contra el yugo del patriarcado del confucianismo. Según Kim (2006: 61), a pesar de que los dos autores adoptaran actitudes diferentes hacia la cultura china, en

sus obras se ve obviamente el anhelo de la segunda generación de los chinoamericanos de integrarse en la sociedad y cultura dominantes, y se muestra el fuerte deseo de convertirse en verdaderos ciudadanos americanos. Hay que destacar que, una vez publicado, *Fifth Chinese Daughter* se convirtió en un *bestseller* en Estados Unidos y también fue muy bien acogido en Inglaterra y en Alemania. Al contrario, *Father and Glorious Descendant* de Pardee Lowe no despertó mucho interés en la sociedad americana.

Aunque el principal motivo de escribir *Fifth Chinese Daughter*, como indicaba la propia autora en el prefacio, era “creating better understanding of the Chinese culture on the part of Americans” (Wong [1950] 2002: 41), esta obra sirvió como una herramienta de propaganda política del gobierno americano, porque apareció en una época en la que Estados Unidos promovía el “sueño americano”: la idea de que todos los ciudadanos americanos, cualquiera que fuera su etnia, podrían conseguir lo que persiguieran a través de sus propios esfuerzos. Con este objeto, el Departamento de Estado estadounidense incluso patrocinó la traducción de esta obra a muchas lenguas asiáticas, por ejemplo, japonés, chino, tailandés, urdu (de Pakistán), bengalí y myanmari, etc. y una gira de Jade Snow Wong por los países asiáticos para que diera una serie de conferencias en las que explicara sus experiencias exitosas (cf. Wu 2009c: 88). Mientras tanto, *Fifth Chinese Daughter*, elegida como lectura obligatoria para los jóvenes, fue utilizada ampliamente en las escuelas estadounidenses, e incluso hoy en día esta obra sigue reimprimiéndose.

El gran éxito, tal vez inesperado, obtenido por Jade Snow Wong pone plenamente de manifiesto el importante papel que desempeña el mecenazgo, institución que hemos visto con Lefevere (1997), en este caso encarnado por el gobierno americano, que toma conciencia de la necesidad de actuar deliberadamente para crear un repertorio cultural “a través de sus propias acciones” (Even-Zohar 1999a: 47). *Fifth Chinese Daughter* fue la primera obra que describía las experiencias personales, las tensiones sociales y los conflictos culturales en un determinado

periodo histórico. También constituyó una obra ejemplar que sirvió de inspiración a otras escritoras de generaciones posteriores como Kingston, Amy Tan, Gish Jen, etc. En este sentido, Kingston adora a Jade Snow Wong como “Mother of Chinese American literature” (Ling 1990: 120). De esta manera, el ejemplo pone de manifiesto la complejidad de las dinámicas culturales en contextos de hibridación cultural: el mecenazgo de la cultura dominante puede “ayudar” a reafirmar identidades periféricas con cierta intención implícita.

c. Periodo de frustración (durante los años 1950 y 1960)

Después de la Segunda Guerra Mundial, las relaciones entre China y EE.UU. se volvieron tensas a causa de la victoria socialista conseguida en la China continental (en 1949, Mao Zedong proclamó la fundación de la Nueva China). La situación empeoró cuando China pasó a formar parte del Bloque Comunista encabezado por la Unión Soviética al empezar la Guerra Fría. En lugar de ser el “Yellow Peril”, los chinos se convirtieron en “Red Peril”. Durante la década de los cincuenta y los sesenta, la hostilidad entre China y EE.UU. se fue incrementando y llegó a su apogeo cuando estallaron la Guerra de Corea y la de Vietnam, en las que los dos países lucharon en posiciones totalmente opuestas. En este periodo, el gobierno americano cambió rotundamente de actitud hacia los chinos, quienes volvieron a ser los “asiáticos malos” e incluso los “enemigos”, a los cuales la comunidad dominante mostraba una actitud de aversión. Sin embargo, en el plano de la literatura, esta actitud negativa hacia los chinos generó un clima político que fue propicio para las obras anticomunistas.

Durante este periodo, al contrario de lo que ocurría en las obras publicadas en la época de la guerra mundial que se centraban en la descripción de los sufrimientos de la guerra y el patriotismo chino, las publicaciones tendieron a expresar una actitud crítica y negativa hacia la China comunista. La mayoría de estos autores se oponían al Comunismo y albergaban un marcado rencor contra la China comunista. Así “making their new homes in an anti-Communist West, they found publishers and a ready

audience for expressions of discontent” (Ling 1990: 85). Entre ellos, cabe citar a Maria Yen como la representante más destacada, con su obra *The Umbrella Garden: A Picture of Student Life in Red China* (1954). Aquí queda patente que el cambio del componente ideológico del mecenazgo ha ejercido una influencia directa en el cambio de la poética de una literatura.

Sin embargo, en la década de los sesenta, con el fortalecimiento de la URSS, EE.UU. se fue dando cuenta de la importancia estratégica de China para contrarrestar el poder de la URSS y empezó a ajustar su política exterior. Por ejemplo, en 1965 se promulgó la *Ley de inmigración y nacionalidad*, gracias a lo cual una gran cantidad de asiáticos pisó la tierra americana. En 1961, se publicó la novela *Eat a Bowl of Tea* de Louis Chu, ambientada en la sociedad de solteros de Chinatown, en la que se reflejaba vivamente la discriminación racista que sufrían los chinoamericanos, la “castración” masculina y la situación social causada por las trabas legales impuestas por el gobierno americano a los inmigrantes chinos. En este libro, aunque el autor lanzaba un “contraataque” violento a la discriminación racista de la sociedad americana, no se dudaba en revelar los “defectos” de la cultura china pero sin llegar a negar por completo sus virtudes (cf. Wu 2009d: 63). En esta obra, el autor creó un lenguaje singular mediante el que transcribía casi literalmente el vocabulario y la sintaxis del dialecto cantonés al inglés, una decisión que dificultaba la interpretación de los lectores que pertenecían a la audiencia dominante.

Durante los años cincuenta y sesenta, la autobiografía se convirtió en un género canonizado en las literaturas étnicas, donde aún no había despuntado la narrativa. Evidentemente, el rotundo fracaso que sufrió *Eat a Bowl of Tea* es totalmente previsible, porque “it departed so sharply in style from the novels of Chinatown that had preceded it” (Shih 2001: 46). Es decir, tanto la ideología como la poética de la obra no encajaban en absoluto con los criterios canónicos de la literatura chinoamericana de aquella época. Chu no sólo creó una lengua vernácula en contraposición a la estándar que prevalecía en las obras canónicas sino que también

optó por temas que se desviaban de la idealización de la sociedad americana. En consecuencia, no consiguió los favores de los mecenas ni tampoco atrajo la atención de un público con expectativas muy establecidas. Algunos comentarios de la crítica provenientes de la cultura dominante son significativos: un crítico de *New York Herald Tribune* afirmó que se trataba de un libro “frequently tasteless and raw” tanto por el lenguaje como por el desarrollo de los argumentos; el comentario de *Library Journal* fue mucho peor: “neither the character treatment nor the writing was of ‘sufficient quality’ to recommend purchase” (ambos citados a partir de Shih 2001: 46).

A causa de tantos supuestos “defectos”, esta obra estuvo descatalogada hasta los años setenta, cuando empezó a surgir el movimiento de nacionalismo cultural, encabezado por Frank Chin y otros escritores asiáticoamericanos, quienes en 1974 y en 1991 la incluyeron en las antologías *Aiiieeeee! Anthology of Asian American Literature* y *The Big Aiiieeeee!: An Anthology of Chinese American and Japanese American Literature*, donde se reunieron muchas obras de los autores asiáticoamericanos que apenas habían recibido atención. Según Frank Chin y otros editores de esta antología, *Eat a Bowl of Tea* es “the first Chinese-American novel set in Chinese America” (Chan *et al.* 1974: ix), que no sólo “represents the affirmation of a male literary tradition, an emblem of incorruptible Chinese American cultural integrity” (Wong 1997: 48), sino que también sirve como un punto de viraje para el desarrollo de la literatura chinoamericana, porque

it departs from the autobiographical imperative as well as the mediational cultural stance prevalent in many previous tales of Chinatown; provides a narrative of community life at a critical historical moment; and employs a ‘Chinatown English’ without overtones of caricature (Wong 1997: 48).

Gracias a esta revalorización abanderada por los defensores del nacionalismo cultural, esta novela pasó de sufrir un rechazo casi absoluto a convertirse en una obra canónica de la literatura chinoamericana y a incluirse en el listado de lecturas

académicas obligatorias. En 1989, Columbia Pictures llevó esta obra a la pantalla grande. Si comparamos la buena acogida obtenida por Jade Snow Wong y el rechazo rotundo sufrido por Louis Chu, llegamos a la conclusión de que para conseguir la aceptación del mecenazgo el autor no sólo ha de trabajar dentro de los parámetros establecidos por los mecenas sino que también debe ser capaz de legitimar tanto el estatus de esos mecenas y garantizar su poder; en términos de Lefevere:

Las instituciones imponen, o tratan de imponer, la poética dominante en un periodo, usándola como criterio con el que se mide la producción de ese momento. Según esto, ciertas obras literarias serán elevadas a la condición de clásicos relativamente poco después de su publicación, mientras que otras serán rechazadas, algunas para alcanzar posteriormente el estatus de clásico, cuando la poética dominante haya cambiado (1997: 34).

d. Periodo de prosperidad (durante los años 1970 y 1980)

Aunque el gobierno estadounidense hizo ajustes en su política exterior en relación con China, las tensiones entre los dos países no se relajaron hasta los años setenta, concretamente a partir de 1972, cuando Richard Nixon realizó la visita a China a la que se ha atribuido un significado histórico. En la década de los setenta, en el contexto de competición y crisis entre Estados Unidos y la Unión Soviética, EE.UU., líder de los países capitalistas, considerando el importante papel estratégico que desempeñaba China a la hora de contrarrestar el poder de la URSS, mostró su voluntad de reconocer la China comunista y restablecer las relaciones diplomáticas con el gobierno chino. Así EE.UU. asumió otra vez una actitud positiva hacia China tomándola como “a long-lost ally” (Ling 1990: 19). En ese momento, la audiencia americana volvió a estar preparada para oír voces favorables a este país y admirar los brillantes y magníficos logros de su milenaria civilización. En este contexto, las artes chinas volvieron a estar de moda en EE.UU. y China volvió a convertirse en un país fascinante que merecía la pena visitarse.

i). El nacionalismo cultural en la literatura chinoamericana

Durante los años setenta tuvieron lugar muchos acontecimientos importantes

en el mundo (por ejemplo, los movimientos de independencia surgidos en los países asiáticos, africanos y latinoamericanos, el desarrollo de un bloque de países que daría en llamarse de No Alineados, el surgimiento de los países en desarrollo, etc.) que fueron rompiendo el orden mundial polarizado entre la hegemonía de los Estados Unidos y la Unión Soviética. Mientras tanto, en EE.UU. surgieron también en esos momentos una serie de movimientos civiles, tales como el de los derechos civiles, el de protesta contra la Guerra de Vietnam, el feminismo y el de la liberación de las mujeres, los movimientos estudiantiles, etc.

En virtud de estos cambios nacionales e internacionales, en los años setenta en EE.UU., un país donde convivían diferentes etnias, se despertó la conciencia de identidad étnica y aumentó el sentido de orgullo étnico. Fue en aquel entonces cuando el término *chinoamericano* “began to take on its current meaning, connoting at once a claim to full membership in American society and intragroup coalition based on similarities in historical circumstances” (Wong 1997: 40). En este momento, la literatura chinoamericana inició un desarrollo “away from the distortions of Orientalism into the sunshine of ethnic pride and historically accurate representations” (Wong 1997: 48).

Frank Chin, sin duda alguna, es el máximo representante del nacionalismo cultural en auge en este periodo. Este autor abogó vehementemente por la búsqueda de la autenticidad de la cultura tradicional china y se esforzó por impulsar la literatura chinoamericana como formación discursiva, reclamando el establecimiento de una identidad chinoamericana. Frank Chin creó una variedad lingüística especial con el fin de reforzar la identidad de los chinoamericanos en su intento de rebelarse contra el racismo institucionalizado y la hegemonía de la cultura americana, introduciendo en el inglés la cadencia del dialecto cantonés. Jack Kroll, crítico de *Newsweek*, caracterizaba así su estilo lingüístico: “[fue] a natural writer, his language has the beat and brass, the runs and rim-shots of jazz” (en Ling 1990: 149). Chin toma suma conciencia de la importancia del lenguaje, insistiendo en que “language is the medium

of culture and the people's sensibility, including the style of manhood. [...] Without a language of his own, he no longer is a man but a ventriloquist's dummy at worst and at best a parrot" (Chin y Chan 1972: 77). Según este autor, los escritores chinoamericanos habrían de ser responsables de

legitimize the language, style, and syntax of his people's experience, to codify the experiences common to his people into symbols, cliches, linguistic mannerisms, and a sense of humor that emerges from an organic familiarity with the experience (Chan *et al.* 1974: xxxvii).

Chin también fue un firme partidario de abordar en su obra literaria la reconstrucción de las imágenes masculinas heroicas de las obras clásicas chinas y propugnarlas como una esencia cultural auténtica digna de heredarse y cultivarse entre los chinoamericanos. En 1971, publicó su pieza teatral *The Chickencoop Chinaman*, que se considera la primera obra teatral escrita por un autor asiáticoamericano y que llegó a situarse entre las creaciones más importantes de Nueva York; tres años después salió a luz su segunda obra teatral, *The Year of the Dragon*. Estas obras se representaron en el American Place Theater, uno de los teatros de mayor relevancia de Nueva York. En 1971, con *The Chickencoop Chinaman*, Chin se alzó con el premio East West Players Playwriting Contest. En la década de los ochenta, obtuvo otros muchos: el American Book Award, el de la Rockefeller Foundation, el de la San Francisco Foundation, etc. (cf. Liu 2009: 127). En los años noventa, publicó dos novelas: *Donald Duk* (1991) y *Gunga Din Highway* (1994). Chin también participó en la edición de las dos antologías⁸: *Aiiieeeee! An Anthology of Asian-American Literature* (1974) y *The Big Aiiieeeee! An Anthology of Chinese and Japanese American Literature* (1991), que supusieron una importante aportación para la recuperación de las obras de muchos autores asiáticoamericanos que apenas habían recibido atención durante los años cincuenta y sesenta.

⁸ Los otros editores son: Jeffery Paul Chan, Lawson Inada y Shawn Wong. En adelante nos referiremos a estos escritores como el grupo de *Aiiieeeee!*

Denunciando la emasculación y el silenciamiento sufrido a manos de la sociedad blanca, el autor plasma a los protagonistas a través de imágenes “violentas” y escribe con un estilo “anti-nostalgic, anti-exotic, and unsentimental” (Yin 2000: 230), como dice en su obra de teatro *Chicken Coop Chinaman* a través de la voz del protagonista: “I am the natural born ragmouth speaking the motherless bloody tongue” (en Yin 2000: 230). En su opinión, el constructo cultural asiáticoamericano no puede ser moldeado únicamente según el modo americano ni el chino. En lugar de alabar lo fantástico del sueño americano, Frank Chin optó por “thrust into their spectators’ faces painful truths about searing conflicts- familial, individual, and communal” (Chua 2001: 177). En sus obras, Frank Chin intentó indagar sobre el carácter complejo de cuestiones como la identidad, la etnicidad, el género, las relaciones entre lo individual y lo colectivo, etc., para lo que se adentró en las múltiples facetas de la vida social de los chinoamericanos con el objetivo de refutar los estereotipos de los chinosamericanos como “members of a model minority who are emasculated, who live happily together in hierarchical families in exotic ghettos, and who efface their individual selves in deference to community” (Chua 2001: 177).

Aquí cabe destacar que aunque Frank Chin obtuvo muchos premios importantes en Estados Unidos, sus obras no lograron despertar mucho interés entre los lectores americanos por su actitud agresiva hacia la sociedad dominante y su lenguaje “áspero”, al menos en comparación con otras autoras chinoamericanas, por ejemplo, Kingston, Amy Tan, etc. que veremos más adelante. Tomando en consideración su escasa repercusión comercial en su contexto original y las dificultades que pueden preverse en el proceso de traducción, es lógico que las editoriales españolas no quieran correr el riesgo de dedicar más tiempo y recursos económicos a este tipo de obras que podrán resultar estériles en el mercado español. Por lo tanto, hasta la actualidad, los lectores españoles todavía no conocen las obras de Louis Chu, Frank Chin y las de otros autores afines a ellos.

En los años setenta, llegaron a su apogeo el movimiento feminista y de liberación de las mujeres. Estos movimientos también ejercieron mucha influencia en el desarrollo de la literatura chinoamericana. Sin duda alguna, Maxine Hong Kingston fue una de las figuras más destacadas que introdujeron el feminismo en esta corriente literaria. Esta autora siempre procuró romper la imagen de “minoría modelo” que imponía la sociedad estadounidense a los chinoamericanos. En lugar de recurrir a las imágenes estereotipadas de las mujeres orientales (obedientes, dóciles, silenciosas, etc.), en *The Woman Warrior* (1976), ficción autobiográfica, la autora plasmaba una figura de “guerrera” que se enfrentaba a las dificultades para aclimatarse a su nuevo entorno social y que luchaba por liberarse de las ataduras impuestas tanto por la cultura tradicional china como por una sociedad marcada por el racismo.

Estrictamente, *The Woman Warrior* no es una autobiografía (se publicó como autobiografía a petición de la editorial) sino una obra híbrida a caballo entre la ficción y la realidad, donde se entremezclan historias reales de la autora, de su madre y de otras mujeres de su familia, y leyendas y folclore chino, etc. Como indica Kim, en esta obra se entretajan “talk-story, memory, legend, and imaginative projection” (2006: 208). La autora establece un diálogo entre la cultura china y la americana para transmitir la idea de que las mujeres, al mismo tiempo que víctimas, son también vencedoras (cf. Yin 2000: 231). En 1976, Kingston ganó el premio National Book Critics Circle Award y *The Woman Warrior* se incluyó en el listado de la revista *Time* entre los diez mejores libros de los años setenta. La aceptación de la sociedad dominante y los numerosos premios obtenidos pusieron de manifiesto el sobresaliente talento de la autora a la hora de demostrar la belleza del mundo periférico y los misterios de la condición ambigua del *entre*.

En 1980 y 1989, Kingston publicó respectivamente otros dos libros, *China Men* y *Tripmaster Monkey: His Fake Book*. Buscó para ello inspiración tanto en la literatura clásica china como en el canon euroamericano con el fin de conciliar la tradición heroica masculina y la tradición feminista (cf. Wong 1997: 51), y ponerlo al

servicio de la labor de dar forma al nuevo canon literario de la literatura chinoamericana. Con *China Men*, ganó el premio National Book Award for Nonfiction. En esta obra, la autora rindió homenaje a sus antepasados masculinos, quienes contribuyeron a la prosperidad de Estados Unidos como mano de obra en la construcción del ferrocarril transcontinental y en las plantaciones de azúcar en Hawái. Así en este libro registra sus experiencias dolorosas y revela la discriminación racista sufrida por varias generaciones de varones de inmigrantes chinos. Las obras de Kingston abrieron camino a la actividad creativa de las escritoras chinoamericanas de las generaciones posteriores, por ejemplo en lo referente a las relaciones entre madre e hija, que sigue siendo un tema central.

En 1997, el presidente Bill Clinton le otorgó a Kingston la medalla “National Humanities Medal” por haber sacado a la luz la experiencia asiáticoamericana “for millions of readers and [inspiring] a new generation of writers to make their own unique voices and experiences heard.”⁹ En 2008, se le concedió la “Medal for Distinguished Contribution to American Letters” de la National Book Foundation (cf. Wu 2009b: 174). *The Woman Warrior*, su obra paradigmática, no tuvo traducción española hasta el año de 2009, y esta fecha de publicación parece estar ligada a la concesión de dicho premio. La publicación de esta obra en España también en parte se deba quizás a la recomendación de la traductora, Begoña Simal González, cuya principal línea de investigación es la obra literaria de minorías étnicas. Aparte de su monografía *Identidad étnica y género en la narrativa de escritoras chinoamericanas*, que es una de las referencias que consultamos, Simal González también ha sido una de las editoras de la colección de artículos *Transnational, National, and Personal Voices. New Perspectives on Asian Diasporic Women Writers* (2004). En este caso, se puede decir que la traductora ha desempeñado el papel de *protraductor*, concepto formulado por Peña (1997). Según este autor, el *protraductor* puede ser un experto con grandes aportaciones académicas en el ámbito académico relacionado con las obras, que suscita el interés por algún original o presenta el contexto cultural del

⁹ http://www.berkeley.edu/tour/students/famous_alumni.html. Fecha de consulta: 28-04-2013.

original en la cultura de llegada (cf. Peña 1997: 26; en cuanto al concepto *protraductor*, volveremos a tratarlo en el capítulo III). De nuevo, estos ejemplos muestran la gran importancia de factores extraliterarios en las dinámicas de traducción cultural.

Durante los años setenta y ochenta del siglo pasado, tuvo lugar una famosa pugna literaria entre los nacionalistas, con Frank Chin como máximo representante, y ciertos autores de *bestsellers*, encabezados por Maxine Hong Kingston. Estas dos tendencias claramente diferenciadas en la literatura chinoamericana pueden entenderse como un debate y lucha entre la “auténtica” tradición y la que otros consideran “engañosa” (“real” vs “fake”), la tradición heroica confuciana contra la tradición cristiana y racista de los blancos (“Confucian heroic tradition” vs “white racist Christian tradition”) (cf. Chan *et al.* 1991: xv, xiii). Quizá esta batalla, en parte, tuviera su origen en la vigencia en la cultura popular americana de estereotipos raciales relativos a los hombres asiáticos “afeminados” y las mujeres asiáticas “ultra-afeminadas”. Los miembros del grupo de *Aiiieeeee!* se esforzaron por corregir estos estereotipos, que en último extremo reforzaban la idea de la superioridad racial de los blancos, y resaltaron que para el establecimiento de la literatura asiáticoamericana era crucial desarrollar una sensibilidad asiáticoamericana integral. Por sus repercusiones para la traducción, estudiaremos con detenimiento este aspecto en el segundo capítulo.

iii). Multiculturalismo y diversidad creativa en los años ochenta

Al hablar de la inmigración judía, Even-Zohar decía lo siguiente: “[l]a llegada periódica de numerosos grupos de inmigrantes interrumpió y perturbó de forma continua la aparente estabilidad de la sociedad en lo que concernía a su estructura, su consistencia demográfica y sus características más sobresalientes” (1999c: 183). Esta constatación también es aplicable al caso de Estados Unidos. En los años ochenta, Estados Unidos experimentó una segunda gran ola de inmigración. A diferencia de los primeros inmigrantes europeos, la mayoría de estos recién llegados provenían de los

países de lo que entonces se llamaba Tercer Mundo, por ejemplo, los países del sur o del este de Asia y los países latinoamericanos, que se caracterizaban por una gran diversidad en cuanto a orígenes culturales.

Cuando acabó la Guerra Fría, el gobierno norteamericano, “with its redolent self-congratulation, its unconcealed triumphalism, its grave proclamations of responsibility” (Said 1993: 17), instauró un nuevo orden del mundo: “We are number one, we are bound to lead, we stand for freedom and order [...] No American has been immune from this structure of feeling” (Said 1993: 17). En este sentido, en la mentalidad de los norteamericanos siempre había permanecido como una constante la convicción de que la sociedad americana era lo suficientemente tolerante como para aceptar a todos los seres humanos que aspiraban a la libertad, la democracia y a una vida mejor, cualquiera que fuera su color de piel, su etnia y su cultura, y de que el país era capaz de transformar, o mejor dicho, fundir a todos estos individuos diferentes en una sola América.

Sin embargo, la llegada de las nuevas olas de inmigrantes terminó reestructurando la sociedad americana. En el contexto de la diversificación cultural, el anterior “melting pot” se fue resquebrajando y el multiculturalismo avanzó como una tendencia irreversible. Es decir, este “crisol de diferencias” se fue convirtiendo en un “salad bowl” o un “mosaico multicultural”. No obstante, tenemos que darnos cuenta de que el término *multiculturalismo* está en buena medida asociado al concepto de tolerancia, porque, al amparo del multiculturalismo, parece que los seres de diferentes género y raza, los miembros de diferentes clases sociales o de diferentes circunstancias culturales pueden convivir felizmente. O, mejor dicho, aparentemente la sociedad dominante demuestra su tolerancia y su gran generosidad hacia las diferentes culturas que traen los distintos grupos marginados, dejando totalmente abierto su abrazo a esta heterogeneidad cultural producida por los complicados fenómenos de la diáspora. Sin embargo, en realidad, debido a esta idea que da la impresión de que todas las culturas gozan de posiciones iguales y se comunican o se

intercambian con toda libertad, se pasará por alto el hecho de que no todas las diferencias pueden ser asimiladas o pueden ser entendidas sin violentos choques o negociaciones. En términos de Cronin, ese multiculturalismo “can merely aggravate *cultural indifference* as groups retreat behind the pale of identity politics and coexist in a plurality of predetermined and mutually exclusive cultural frameworks” (Cronin 2006: 48; énfasis mío). Además, el multiculturalismo tiene una dimensión potencialmente peligrosa en la sociedad dominante, porque en cierta medida puede promover la tendencia del esencialismo cultural que rechaza la reciprocidad de la comunicación intercultural y aboga por la pureza y la autoridad de la cultura dominante, lo que fomentará los prejuicios racistas contra los grupos marginados. Es decir, “[i]mmigrant groups can now be attacked not because they are ‘racially’ inferior but because they are ‘culturally’ different” (Cronin 2006: 48). En este sentido, las etnias minoritarias de diferentes orígenes culturales fueron tomando conciencia de que “[the] equality without difference was merely inequality with a difference and that the right to be equally different was a substantially different proposition from the obligation to be equally like the dominant group in a given society” (Cronin 2006: 48). La implicación subyacente era que los grupos minoritarios no podrán ser socialmente iguales a menos que sus experiencias específicas y sus contribuciones sociales y culturales fueran reconocidas oficialmente.

En este contexto sociocultural, cada vez más escritores chinoamericanos se interesaron por los problemas sociales de Estados Unidos, la situación de las minorías étnicas y la interacción entre diferentes etnias, y empezaron a abordar en profundidad las condiciones políticas, económicas y socioculturales de diferentes comunidades. En esta época, apareció una tendencia a la diversificación en el desarrollo de la literatura chinoamericana. No sólo los temas tratados se ampliaron más allá de los tradicionalmente abordados sino que también estilísticamente se aplicaron técnicas creativas cada vez más diversas, lo que sin duda es el resultado de la hibridación cultural y estética entre Occidente y Oriente. Esta nueva generación de escritores chinoamericanos, que se dedicaron a investigar tanto la interacción, el mutuo

entendimiento y la integración entre las diferentes culturas étnicas como la interrelación entre la comunidad dominante y las minorías, atrajo sobre sí la atención del mundo editorial y crítico occidental.

David Henry Hwang, en su obra teatral *FOB*, describió, aunque de manera poco realista, la tensión entre los chinoamericanos que nacen en América y los inmigrantes recién llegados. Con esta obra obtuvo el premio Obie en 1980. Su obra más famosa y exitosa será *M. Butterfly*, una pieza teatral de corte subversivo representada en 1988 y publicada en 1989, año en el que consiguió el premio Tony Award for Best Play (cf. Zhou 2009: 384-5). *M. Butterfly* narra una historia protagonizada por un diplomático francés que durante 20 años mantuvo una relación amorosa con un actor travestido de la ópera de Beijing sin saber que era hombre ni que trabajaba como espía para la China comunista. Inspirado por la famosa ópera italiana de Giacomo Puccini, *Madama Butterfly*, David Henry Hwang alteró inteligentemente su título, suprimiendo las letras que indicaban el género del protagonista. Como indican Huang y Wu (2008a: 6), a través de este truco, *M. Butterfly* provocar á una ambigüedad entre los lectores o los espectadores, que no terminarán de saber a qué se refiere esta “M”, a Madame o Monsieur, hasta el fin de la obra, porque “the M literally leaves a reader/viewer doubting whether a real distinction can be achieved when masking and role-playing, coupled with homosexual innuendos, converge across cultures and races” (Huang y Wu 2008a: 6).

En *Madama Butterfly* de Giacomo Puccini, sin duda alguna, se exageran la sexualidad y la feminidad de las mujeres asiáticas. En Occidente, las asiáticas, encarnadas paradigmáticamente por *Madama Butterfly* y *Miss Saigon*, se presentan como mujeres temperamentalmente sumisas y “therefore [constitute] an easy target of conquest, an object to manipulate and therefore always at the disposal of the Western man” (Huang y Wu 2008a: 7). En *M. Butterfly*, el autor intercaló escenas de la famosa ópera italiana *Madama Butterfly* y dejó que la historia fluyera entre las escenas del teatro y la realidad. De manera irónica, el autor intentó combatir las contraposiciones

binarias establecidas por Occidente, según las cuales Oriente se identificaba con lo femenino y lo sumiso, y, en cambio, Occidente se vinculaba a lo dominante y lo masculino. Volveremos sobre estas ideas en el segundo capítulo. En 1993, se estrenó la película también titulada *M. Butterfly* basada en esta obra, dirigida por el director canadiense David Paul Cronenberg.

Desde su estreno, esta obra suscitó mucha polémica. Un sector de la crítica se sentía confundido porque la pieza no se correspondía absolutamente con las nociones preconcebidas sobre los que se consideraban temas típicamente orientales; otro reconocía su originalidad y sus aspectos innovadores, porque se trataba de una obra en la que el autor intentaba destruir las construcciones de género y de la sexualidad establecidas por Occidente, a la par que criticaba con tono irónico la historia imperialista de Europa y de Estados Unidos. Aunque, en opinión de los críticos asiáticoamericanos, *M. Butterfly* en cierto sentido promovía una visión exótica de los asiáticos y perpetuaba la imagen afeminada de los hombres asiáticos, lo que coincide con los criterios que mantienen las editoriales occidentales a la hora de seleccionar las obras chinoamericanas (por ejemplo, la búsqueda de un sabor exótico y la promoción de los estereotipos orientalistas), esta obra no ha logrado editarse en España. Quizá para los lectores que están profundamente inmersos en la cultura occidental, esta historia de carácter subversivo resultará muy ridícula e incluso irritante.

e. Periodo de nuevo desarrollo (desde finales de los años ochenta hasta hoy en día)

En este periodo, tanto en el ámbito político como en el económico se producen enormes cambios en China, que emerge como una nueva potencia entre los países en desarrollo. En este contexto, EE.UU. ha de ajustar su política exterior respecto a China y las relaciones entre los dos se vuelven cada vez más complejas, caracterizadas tanto por la competición como por la cooperación. Con el crecimiento experimentado por China, se ha despertado un gran interés a escala mundial por estudiar el idioma chino y su cultura. Además, en los años ochenta y noventa, con el

desarrollo de la globalización y la internacionalización en el ámbito de lo comercial, el componente económico de los mecenas gana cada vez más peso frente a los factores ideológicos y de estatus. El desarrollo de grandes cadenas de distribución, la incorporación de nuevos agentes literarios, la aparición de miles de formas de promoción por Internet o a través de los medios de comunicación, junto con la activa participación de Hollywood a la hora de llevar las obras literarias a la gran pantalla, aceleran la creación y la circulación de los *bestsellers*. Todo eso ha proporcionado un ambiente favorable para el desarrollo de la literatura chinoamericana. A principios de la década de los noventa, el desarrollo de la literatura chinoamericana alcanzó otro momento de apogeo. Aparte de Amy Tan y David Henry Hwang, cabe citar entre los mayores representantes de esta época a Gus Lee, Gish Jen, See Lisa, David Wong Louie, etc.

En esta época se notó un gran cambio en lo tocante tanto a la ideología como a la poética del sistema de la literatura chinoamericana. Aunque, como comenta Lefevere (1997), el sistema literario suele tener un carácter conservador, también es cierto que no es estático ni determinista, y todos los elementos involucrados en él tienden a interaccionar unos con otros y con el entorno donde se insertan para que ese sistema mantenga la estabilidad y no se derrumbe bajo la presión cada vez mayor del entorno. Según Lefevere, el cambio del sistema literario está íntimamente relacionado con el mecenazgo, porque “el cambio es una función de la necesidad sentida en el entorno de un sistema literario para que ese sistema sea o siga siendo funcional” (1997: 38-9). Dicho de otro modo, “la necesidad de aumentar el potencial de productos estéticos a través del tiempo lleva inexorablemente a la presión por aumentar la novedad, la incongruencia y otras variables” (Martindale en Lefevere 1997: 39). Si el sistema dominante se resiste a los cambios, cuando aparecen nuevos grupos capaces de ofrecer más alternativas de mecenazgo (en el caso de la literatura chinoamericana, por ejemplo, el surgimiento de la clase media o de las instituciones étnicas, etc.), se hace inestable e incluso corre el peligro de venirse abajo.

La absorción de elementos novedosos en el sistema literario chinoamericano también incorpora una dimensión relativa a la poética. Aunque en cierto sentido cada poética “suele proponerse a sí misma como absoluta para poder eliminar a sus predecesores y de ese modo negar su propia transitoriedad” (Lefevere 1997: 51), sobre todo cuando se trata de la poética dominante, que “congela y sin duda controla la dinámica del sistema” (Lefevere 1997: 51), la poética sólo es una variable histórica y no es absoluta. Aunque la poética se suele usar como referencia para medir (admitir o rechazar) otras obras literarias, está muy ligada a las influencias ideológicas presentes en el entorno del sistema literario.

En los años ochenta y noventa, gracias al surgimiento de la clase media y el aumento del estatus social medio de los chinoamericanos, la ideología dominante de la literatura chinoamericana no primó simplemente la reivindicación de la autenticidad de la cultura nacional ni el rechazo total de la cultura de origen, sino que abogó por la reclamación de una identidad híbrida, que, por una parte, insistía en la plena integración en la sociedad americana y, por otra, abogaba por recuperar el orgullo étnico sacando partido de la condición de *in-between*. Bajo esta orientación ideológica, la poética de esta literatura experimentó gran cambio. Los temas tendieron a ser más variados y abarcaron casi todos los aspectos de la vida social: no sólo trataron la vida y las experiencias de los chinoamericanos sino también las de diversas comunidades étnicas; en lugar de destacar los conflictos entre diferentes grupos sociales, pusieron énfasis en la interacción y la interrelación tanto entre los grupos étnicos como entre la sociedad dominante y las minorías.

i) Redescubrimiento del orgullo étnico

Amy Tan, sin duda alguna, es una escritora de máxima influencia, y desempeña un papel sin parangón en la historia de la literatura chinoamericana. *The Joy Luck Club* (*El club de la buena estrella*), su primera novela, publicada en 1989 y traducida a más de 30 lenguas, incluidas el chino, árabe y hebreo, es una obra que ha conseguido un éxito sin precedentes. Siguiendo los pasos de Kingston, Amy Tan

continúa explorando las relaciones problemáticas entre madres e hijas, si bien con un tono menos agrio y a veces humorístico, y de igual valor estético y poético. Amy Tan es una escritora prolífica y publicó sucesivamente varias novelas y lecturas infantiles. Puesto que, desde otro prisma, volveremos a analizar en los capítulos posteriores las obras de esta autora, aquí no nos adentraremos más en sus aportaciones.

Gus Lee, etnólogo y uno de los autores de obras que se convirtieron en *bestsellers* en la década de 1990, estudió en la Academia Militar de West Point y obtuvo el Doctorado en Derecho por la Universidad de California. Sus primeras novelas, *China Boy* (1991) y *Honor and Duty* (1994), de carácter autobiográfico, se convirtieron inmediatamente en *bestsellers*. La primera obra fue incluida en la primera selección de One City One Book de San Francisco; la segunda fue elegida como una de las diez mejores novelas recomendadas en “The Book-of-the-Month Club” del *Chicago Tribune* y se estipuló como lectura obligatoria para los estudiantes de la Academia Militar de West Point (cf. Wang 2009b: 211).

Tiger's Tail (1996) y *No Physical Evidence* (1998) se basan principalmente en la experiencia profesional como abogado del autor. En estas dos obras, Lee intenta corregir los estereotipos que ligaban y ligan a los chinoamericanos a una “minoría modelo” que consigue el éxito y el reconocimiento social gracias a los esfuerzos propios y que nunca provoca disturbios ni desafía la autoridad de la etnia blanca ni de la sociedad dominante, hasta el punto de resignarse ante la discriminación racista y la injusticia social. La última obra aborda la investigación de un delito de violación, en la que el personaje del abogado, la parte “fuerte” y protectora, es representado por un chinoamericano, miembro de una etnia que suele estereotiparse en posiciones marginadas en la sociedad americana, y la víctima, la parte “débil” y protegida, es una chica blanca, la etnia dominante en dicha sociedad. En sí la trama constituye una subversión radical de la jerarquización social en el sentido tradicional y pone de manifiesto que, con el desarrollo del multiculturalismo, las minorías ya no se resignan a ser marginadas ni tampoco se consideran como miembros de grupos “inferiores”. Al

contrario, no tienen ninguna duda de que son ciudadanos americanos y de que deben ser tratados con igualdad y sin discriminación.

Basándose en sus experiencias militares y profesionales, sus obras, enmarcadas en el género de suspense, destacan por unos argumentos fascinantes y atractivos. En estas obras se percibe una buena conciliación entre la cultura americana y la china, aparte de una armonía entre *yang* y *yin*, hombres y mujeres. Gus Lee ha sido considerado un escritor que describe la vida de los chinoamericanos al estilo de Dickens (cf. Yu 2009b: 198). En sus novelas, las historias no siempre se desarrollan en Chinatown. Además, el autor presta atención casi a todas las etnias que conviven en Estados Unidos. En este sentido, por ejemplo, cabe resaltar que entre los personajes de sus obras se encuentran el protagonista, que vive en el barrio negro de Panhandle, un entrenador de boxeo de origen italiano, la madrastra blanca, la madre del amigo negro, el chico de origen mexicano que trabaja en un taller de coches, etc. El autor también es capaz de transmitir con viveza las características lingüísticas de los personajes de diferentes orígenes, lo que sin duda constituye otro mérito que explica el éxito conseguido. En 2004, el autor publicó su libro de memorias *Chasing Hepburn* y, en 2006, *Courage: The Backbone of Leadership*, obra de no-ficción con la que ganó el premio Golden Quill Award en 2007.

No deja de ser significativo que, a pesar de que este autor se haya contado entre los escritores chinoamericanos masculinos más representativos en las últimas dos décadas, con unas obras caracterizadas por temas variados y reflexiones sobre la heterogeneidad y la hibridación cultural, etc., no haya conseguido llamar la atención de las editoriales españolas. Hasta la fecha, todavía no se ha publicado ninguna obra suya en el mercado español. Este hecho viene a confirmar la hipótesis de que durante las últimas dos décadas las editoriales españolas han mantenido una actitud relativamente conservadora a la hora de decidir cuáles son las obras que van a ser introducidas. Tomando en consideración los éxitos literarios y los beneficios comerciales que han obtenido las escritoras ánicas, sobre todo, las que están

fuertemente marcadas por la ideología feminista, es lógico que las editoriales extranjeras les concedan más importancia. En este contexto, tiene ciertos riesgos apostar por la entrada en el mercado español de las obras de Gus Lee, sobre todo, su novela *No Physical Evidence*, pues, igual que *M. Butterfly* de David Henry Hwang, intenta subvertir las jerarquías sociales preestablecidas entre las minorías y los blancos.

David Wong Louie, otro reconocido autor del mismo periodo que Gus Lee, muy influido tanto por Kafka y Faulkner como por el Budismo y el Confucianismo (cf. Yu 2009c: 296), es un gran experto a la hora de analizar desde una perspectiva psicológica el sufrimiento que experimentan las minorías étnicas como consecuencia de la discriminación racista. *Pangs of Love* (1991), una colección de cuentos cortos, ganó en 1991 el premio First Fiction Award otorgado por *Los Angeles Times*, el John C. Zacharis First Book Award por *Ploughshares* y fue nombrado como “Notable Book” por el *New York Times*. En 2000, publicó su primera novela, *The Barbarians are Coming*, con la que obtuvo el premio Shirley Collier. Richard Eder, crítico de libros de *Los Angeles Times*, define así el estilo creativo de Louie:

It must be said right off that Louie is the furthest thing from a genre ethnic writer. He is elegant, funny, a touch spooky, and has as fine a hair-trigger control of alienation and absurdity as any of the best of his generation. The odd plight of his young Chinese Americans is an illuminating special symptom in a wider malaise.¹⁰

Desafortunadamente, tampoco se ven las obras de este autor en el mercado español. Con el repaso de los autores chinoamericanos de mayor relevancia en su contexto de origen, notamos que hoy en día en España las obras de los autores masculinos casi sufren una desatención absoluta. La traducción de estas obras todavía es un terreno que está por explorar.

¹⁰ http://articles.latimes.com/1991-06-16/books/bk-1282_1_david-wong-louie. Fecha de consulta: 28-04-2013.

Además de estos autores, en este periodo histórico también han surgido muchas autoras chinoamericanas exitosas, entre las cuales cabe citar a las siguientes: Gish Jen es la autora de *Typical American* (1991), *Mona in the Promised Land* (1996) y *Who's Irish?* (1999). Las dos primeras obras son novelas y la última una colección de cuentos cortos, entre los cuales *Birthmates* fue incluido en *The Best American Short Stories of the Century* por John Updike (cf. Shi 2009: 333); Lisa See, autora euroasiática (de bisabuela china), a pesar de no tener apariencia facial asiática, como Sui Sin Far, se identifica como china y la mayoría de su obra tiene temas relacionados con la cultura china. Sus principales obras son: las memorias *On Gold Mountain: The One-Hundred-Year Odyssey of My Chinese-American Family* (1995) y las novelas *Flower Net* (1997) (*La telaraña china*), *The Interior* (1999) (*La trama china*), *Dragon Bones* (2003), *Snow Flower and the Secret Fan* (2005) (*El abanico de seda*), *Peony in Love* (2007) (*El pabellón de las peonías*), *Shanghai Girls* (2009) (*Dos chicas de Shanghai*) y *Dreams of Joy* (2011). *Peony in Love* y *Snow Flower and the Secret Fan* se centran en el amor y las vidas de las mujeres chinas que vivían en los siglos XVII y XIX respectivamente. Muchas de sus obras fueron incluidas en las listas importantes de *bestsellers* de Estados Unidos. Como vemos, también confirmando la frecuente correlación entre la condición de *bestseller* y su posterior difusión internacional, muchas de estas obras están traducidas al español.

Aunque los éxitos que han conseguido autores como Gus Lee, Gish Jen, Lisa See, etc. se deben en gran medida a los pasos dados por autores como Maxine Hong Kingston, Amy Tan, David Henry Hwang, etc., que fueron despertando el interés de las editoriales importantes de la cultura dominante, no se puede pasar por alto el papel decisivo que desempeña el cambio de las circunstancias socio-culturales a la hora de condicionar la producción y el consumo de los textos literarios. Como hemos dicho anteriormente, gracias a los movimientos de los derechos civiles de los años cincuenta y sesenta, y el desarrollo del multiculturalismo de los años setenta y ochenta, en la década de los noventa no eran sólo las minorías étnicas quienes concedían una importancia cada vez mayor a sus culturas de origen y eran más conscientes de su

identidad híbrida sino que también cada vez más blancos empezaron a interesarse por las cuestiones étnicas y la diferencia cultural. Además, en aquella época la población asiáticoamericana aumentó drásticamente y la mayoría, como hemos visto anteriormente en este capítulo, ejercían como profesionales o eran estudiantes muy bien educados y pertenecientes a la clase media. Estos dos factores explican que durante los años noventa se fuera formando una audiencia potencial, como indica Gish Jen:

When I went to graduate school, from '81 to '83, it was very well accepted that Asian-American writers would never be published in a mainstream publication. It was really clear to us that nobody was interested in us...But then along came multiculturalism and suddenly, there was an audience.¹¹

La expansión del multiculturalismo, como veremos en posteriores capítulos, también es una clave para entender el trasvase de algunas de estas obras adscritas a lo que suele considerarse “literatura étnica” a otras culturas, entre ellas la española.

ii). Literatura de escritores inmigrantes

En este periodo, también llama la atención el gran éxito obtenido por los autores inmigrantes. En primer lugar, queríamos citar a Ha Jin, quien llegó a Estados Unidos en 1984 para continuar sus estudios y luego se instaló en ese país. Ha Jin estuvo reclutado durante años en el Ejército Popular de Liberación y fue testigo de la Revolución Cultural China. Estudió poesía modernista en la Universidad de Brandeis y ya en este periodo empezó con sus creaciones literarias. Si bien la mayor parte de sus obras se dedican a su China natal, este autor escribe íntegramente en inglés. Sus relatos han recibido notables galardones internacionales, por ejemplo, el premio Hemingway Foundation PEN Award, otorgado por *Ocean of Words*, el Flannery O'Connor Award por *Under the Red Flag* y el Asian American Literary Award por *The Bridegroom*. Entre sus novelas, *Waiting (La Espera)* (1999) consiguió el National Book Award y el premio Faulkner; *War Trash (Despojos de Guerra)* (2004), fue

¹¹ <http://news.harvard.edu/gazette/2002/01.24/11-gishjen.html>. Fecha de consulta: 28-04-2013.

vencedora en los premios Faulkner y finalista del Pulitzer en 2005, etc. La concesión de premios con repercusión internacional, de nuevo, parece un factor que determina la publicación de las obras en otros contextos culturales, que hoy prestan atención a todo cuanto acontece en la órbita estadounidense.

Xiaolong Qiu, poeta, escritor y traductor literario, nació en 1953 en Shanghai y actualmente vive en St. Louis, Missouri. Desde la primera década del siglo XXI, Qiu publicó sucesivamente una serie de novelas policíacas que componen la serie del detective Chen: *Death of a Red Heroine (Muerte de una heroína roja)* (2000), *A Loyal Character Dancer (Visado para Shanghai)* (2002), *A Case of Two Cities (El caso de las dos ciudades)* (2006), *Red Mandarin Dress (Seda roja)* (2007), *The Mao Case (El caso Mao)* (2009), *Don't Cry, Tai Lake* (2012). La primera de ellas ganó el premio a la mejor novela Anthony Award en 2001. Aunque sus novelas son de suspense, la principal preocupación que subyace a la trama remite a la China moderna. En sus obras, abundan citas de poetas antiguos y modernos chinos y de filósofos como Confucio, así como conocimientos ligados a la cocina, la medicina, la arquitectura, la historia, la política. Si, por lo expuesto, la obra original se puede considerar ya una traducción, el trasvase de todos estos elementos con una fuerte carga cultural e intertextualidad a otras lenguas y contextos culturales sin duda se perfila como un interesante tema para otros proyectos de investigación futuros.

Anchee Min, nacida en 1957 en Shanghai, es escritora, pintora y fotógrafa. En 1984, inmigró a Estados Unidos y en la actualidad viaja constantemente entre Estados Unidos y China, y vive a caballo entre Los Ángeles y Shanghai. Sus principales obras son: las memorias *Red Azalea (Azalea roja)* (1994), que llegó a ser un libro destacado por el *New York Times*, y las novelas históricas, *Katherine* (1995), *Becoming Madame Mao (Madame Mao)* (2001), *Wild Ginger* (2002), *Empress Orchid (La ciudad prohibida)* (2004), *The Last Empress (La última emperatriz)* (2007) y *Pearl of China* (2010). Sin duda, para los lectores occidentales, las últimas tres obras, ambientadas en la dinastía Qing, destilan un fuerte sabor orientalista.

Yiyun Li, autora joven y recién surgida, ha llamado la atención del mundo occidental con su colección de cuentos cortos *A Thousand Years of Good Prayers* (*Los buenos deseos*) (2005), en la que retrata la experiencia de jóvenes y ancianos chinos para sobrevivir a la vorágine de los nuevos tiempos de su país. Todos estos relatos, escritos en inglés, ya habían sido publicados en *The New Yorker* y en *The Paris Review* y le han valido a Yiyun Li para alzarse con varios premios como el Frank O'Connor de relatos, el Whiting Prize al mejor libro del año y el de Guardian First Book. En 2009, publicó su primera novela *The Vagrants* (*Las puertas del paraíso*, 2010).

Hay que destacar a otra figura importante de esta categoría: Yan Geling, autora y guionista bilingüe, escribe, no obstante, la mayoría de sus obras en chino. Esta escritora nació en Shanghai en 1957, y estudió en EE.UU. en 1988, donde se instaló por estar casada con un diplomático americano. Sus extraordinarias experiencias le han otorgado una capacidad creativa especial gracias a la cual ha escrito muchas obras fantásticas que han obtenido durante los últimos años mucho éxito tanto en China como en el extranjero. Diversas obras suyas han sido adaptadas a la gran pantalla, tanto en formato de serie como en el de película. El año 2011 fue para esta autora un año especialmente fructífero: en colaboración con el afamado director Zhang Yimou, su obra *The 13 Flowers of War* (2007) fue llevada a la gran pantalla, titulada como *The Flowers of War* (ahora ya se puede encontrar la versión española de esta novela, *Las flores de la guerra*, en las librerías), y su obra *Di Jiu Ge Guafu* (2006) logró publicarse en versión española como *La novena viuda*.

Por todo lo que hemos dicho anteriormente, vemos que a pesar de que la tensión y los conflictos que surgen entre las dos culturas no se muestren de modo tan destacado en las obras firmadas por los escritores inmigrantes como en las que escriben los autores ABC, que abordan como temas principales los conflictos culturales entre dos generaciones, la condición de vivir entre dos mundos, la búsqueda

de la identidad, etc., no quiere esto decir que las obras de los autores inmigrantes no reflejen la condición *in-between*, porque resulta inevitable que los factores ideológicos y poéticos de la cultura americana ejerzan una gran influencia en estos autores inmigrantes: así les permite ver o representar China y su cultura de manera diferente a los escritores chinos. Tomamos a Nie Hualing como ejemplo. Aunque escribe en chino, está estilísticamente muy influida por autores como Henry James y Walt Whitman, e introduce características gramaticales y sintácticas del inglés en la lengua china. Así crea un lenguaje híbrido que es muy original y sugerente (cf. Yin 2000: 161). Y es que, como también señala Vidal (2010), esta “vuelta al origen” no puede ser una ruta simple y purista sino un proceso híbrido y mestizo. No en vano, “the culture to which one returns cannot be the culture one left. The migrant can never ‘return’; blood kinship or identity cannot bridge the chasm of time that separates departure from any return” (Madsen 2008: 182).

Además, a diferencia de los chinoamericanos que nacen en Estados Unidos, los inmigrantes siempre han de enfrentarse con situaciones paradójicas: por un lado, albergan la esperanza de “comenzar una nueva vida en un nuevo mundo” fomentando “la sustitución de lo viejo por lo nuevo” y procurando “autenticar los elementos adquiridos, para que no sean considerados ‘extranjeros’ por parte de los miembros de la comunidad receptora” (Even-Zohar 1999c: 185) y, por otro, les “resulta difícil el abandono, total o parcial, de la cultura originaria cuando la cultura receptora no logra convertirse en una alternativa” (Even-Zohar 1999c: 185). Para mantener el equilibrio entre la cultura de origen y la de acogida, les es imprescindible inventar un espacio intermedio que está estrechamente vinculado con ambas a pesar de que no coincida totalmente con la cultura de origen ni con la receptora. En cierto sentido, como recalca Malena en la presentación del número monográfico *Traduction et (im)migration* de la revista TTR (2003, 16: 2, pp. 9-13.), se puede decir que estos autores siempre están en un proceso de traducción cultural, transfiriendo los elementos de la cultura de origen a la receptora y viceversa. Sus obras constituyen una

hibridación transcultural en la que se mezclan, en nuestro caso, lo chino y lo americano.

Por último, queríamos destacar que muchos escritores optan por volver a escribir en chino. Esto, según Yin (2000: 168-9), no se debe a carencias lingüísticas en la lengua del país de acogida; al contrario, muchos autores tienen un nivel excelente de inglés y han publicado muchos artículos o tesis en inglés. Las principales causas que les obligan a abandonar la creación en inglés residen en el rechazo de las editoriales de la sociedad dominante: estos autores no quieren permanecer inscritos en la tendencia orientalista, e intentan crear lo que les interese sin considerar las expectativas de los lectores y editores de la sociedad hegemónica.

No sólo los autores inmigrantes se ven obligados a tomar decisiones o hacer elecciones ante esta imposición de los valores occidentales por parte de la sociedad dominante. Los autores ABC también son valorados por la sociedad dominante por su etnicidad. Aunque, para ellos, la cultura china siempre constituye una fuente principal de inspiración creativa, no desean que les atribuyan la etiqueta de “autores étnicos”, que trae implícito un sentido discriminatorio: esta categorización en cierto sentido presupone que sus obras carecen de “verdaderas” virtudes literarias en comparación con las obras literarias creadas por los escritores blancos. Muchos autores chinoamericanos se quejan y expresan oposiciones ante la imposición de esta etiqueta étnica. Por ejemplo, Kingston, se sentía muy molesta porque en reiteradas ocasiones los críticos de la sociedad dominante consideraron *The Woman Warrior* como una guía que presentaba la cultura china. Para refutar este punto de vista simplista, la autora reiteraba en su artículo “Cultural Mis-readings by American Reviewers”: “I am an American. I am an American writer, who, like other American writers, wants to write the great American novel” (1982: 57-8); Tan también se quejaba de la distorsión por parte de los editores que tomaban sus obras como libros de texto que servían para enseñar la cultura china, defendiendo su plena ciudadanía americana: “If I had to give myself any sort of label, I would have to say I am an American writer. I am Chinese

by racial heritage. I am Chinese-American by family and social upbringing. [...] but I think Chinese-Americans are part of America” (2003: 310); en la misma línea, así lo destaca Gish Jen: “An Asian-American writer is an American writer”¹²; David Henry Hwang, por su parte, estaba muy angustiado por el hecho de que la crítica siempre destacara de manera exagerada su identidad étnica (cf. Zhou 2009: 384), etc. En suma, esta etiqueta étnica no sólo supone una imposición de la visión simplista y reduccionista de la sociedad dominante sobre la literatura chinoamericana, sino que también revela que “American readers (and critics of Chinese American literature as well) do not read Chinese American literature for what is literary, but for what is cultural o anthropological” (Zhao 2008: 248).

En este capítulo, hemos hecho un recorrido que, sin ánimo de exhaustividad, rastrea las principales etapas en el proceso de formación y desarrollo de la literatura chinoamericana. Con la ayuda de la teoría de los polisistemas y las aportaciones teóricas de la Escuela de la Manipulación, hemos trazado un marco panorámico de las circunstancias históricas y socio-culturales en las que se encuadran los autores y las obras de esta corriente literaria. Puesto que en la actualidad en España la literatura chinoamericana todavía no despierta excesivo interés tanto en el mercado de consumo literario como en el de la traducción literaria, esperamos que nuestro estudio panorámico pueda ayudar a las editoriales o los traductores que se interesen por introducir más aportaciones de esta literatura a la hora de seleccionar obras para su importación. A la par, el recorrido nos sirve para advertir de los peligros implicados en que los agentes en el mundo editorial actúen como cómplices del poder y para adelantar una apuesta por un ambiente verdaderamente “ecológico” (un concepto sobre el que abundaremos en capítulos posteriores de esta Tesis Doctoral) en el que todas las culturas puedan entenderse e interaccionar recíprocamente en pie de igualdad y con respeto mutuo.

En todo caso, y una vez hecho este repaso en el que damos cuenta de la gran

¹² <http://news.harvard.edu/gazette/2002/01.24/11-gishjen.html>. Fecha de consulta: 28-04-2013.

diversidad de tipos de identidad transcultural, tomando en consideración la gran influencia que ejercen las obras de los autores chinoamericanos ABC en la comunidad internacional y la condición *in-between* manifiestamente destacada en estos autores, en los siguientes capítulos nos centraremos específicamente en analizar las características y la traducción de esta literatura híbrida.

CAPÍTULO II. LAS CARACTERÍSTICAS DE LA LITERATURA CHINOAMERICANA

American Orientalist discourse originates from a Eurocentric desire to appropriate the Asiatic Other for the consolidation of Self. Thus, depending on its needs, it swings like a pendulum between the extremely good and the extremely bad renditions of the Chinese/Chinese American (Li 1992: 320-21).

Chinese Americans, when you try to understand what things in you are Chinese, how do you separate what is peculiar to childhood, to poverty, insanities, one family, your mother who marked your growing with stories, from what is Chinese? What is Chinese tradition and what is the movies? (Kingston 1989: 5-6)

Blacks and Chicanos often write in unconventional English. Their particular vernacular is recognized as being their own legitimate mother tongue. Only Asian-Americans are driven out of their tongues and expected to be at home in a language they never use and a culture they encounter only in books written in English (Chan *et al.* 1974: xliii-xliv).

2.0 Metodología de la investigación

En el primer capítulo, hemos estudiado la formación de la literatura chinoamericana desde una perspectiva polisistémica, contextualizando a los principales autores chinoamericanos y sus obras en sus correspondientes circunstancias históricas y políticas. En este capítulo, volveremos a estudiar esta corriente literaria, analizando sus características fundamentales y las estrategias creativas empleadas por los autores chinoamericanos desde una perspectiva postcolonial. En primer lugar, queremos empezar este capítulo con la teoría del tercer espacio, la hibridación y la traducción cultural formulada por Homi Bhabha para “recontextualizar” la literatura chinoamericana en un espacio *in-between*. En segundo

lugar, estudiaremos con detenimiento la configuración de la identidad chinoamericana, el tema central que penetra casi todas las obras de esta corriente literaria. Nuestro estudio se desarrollará desde diferentes ángulos, por ejemplo, la ambigüedad de la formación de la identidad chinoamericana o la ambivalencia de esta identidad, que se muestra de manera evidente en el debate entre la tendencia anti-orientalista y la auto-orientalista, entre el rechazo y el reforzamiento de los estereotipos orientalistas preestablecidos. En este apartado, aplicaremos la teoría de la configuración de identidad planteada por Hall, el Orientalismo de Said y las teorías de los estereotipos de Homi Bhabha, que estudian las funciones de las representaciones establecidas por el discurso colonial y las funciones anti-coloniales del discurso postcolonial a la hora de subvertir los estereotipos y las representaciones orientalistas. Por último, pasaremos a analizar las estrategias traductorales creativas empleadas por los autores chinoamericanos para revelar plenamente la hibridación lingüística y cultural, y la condición de *entre* de los seres postcoloniales, con un énfasis especial en el interlenguaje o el tercer código que inventan los escritores chinoamericanos.

Aunque en este capítulo nuestro estudio se desarrollará desde una perspectiva literaria, explorando en profundidad las características tanto poéticas como ideológicas de la literatura chinoamericana bajo la orientación de las propuestas teóricas postcoloniales, intentaremos elaborar un análisis específico sobre la complejidad, la originalidad y la hibridez de esta corriente literaria, que será capaz de ayudar a los traductores, sobre todo a los que operan desde el Primer Mundo, a acercarse de manera responsable a los autores chinoamericanos y a adentrarse de una manera íntima en sus obras literarias. Tratamos, en este sentido, de contribuir a que estos puedan liberarse de los modelos cognitivos tradicionales que se establecen dentro del marco ontológico y epistemológico occidental. En resumen, este capítulo sirve como un estudio preparatorio, a partir del cual abordamos la dimensión traductora de la literatura chinoamericana.

2.1 Las características de la literatura chinoamericana

2.1.1 La postcolonialidad de la literatura chinoamericana

Sin duda, la literatura chinoamericana constituye una rama de relevancia de la literatura postcolonial. Para conocer bien esta corriente literaria, es preciso aclarar ante todo en qué consiste esta postcolonialidad. Cronológicamente, la era postcolonial se refiere al “periodo del tiempo que sigue inmediatamente a la colonización o a la independencia de una colonia de la autoridad imperial y del control metropolitano” (Vega 2003: 17). En este sentido, como destaca esta autora, el prefijo “post-” se usa para indicar la posterioridad temporal. Sin embargo, hay que tener en cuenta que en una época que se caracteriza por los sucesivos movimientos de emancipación y de resurrección nacionalistas de los países del llamado “Tercer Mundo”, la globalización del sistema capitalista, las masivas oleadas de inmigrantes hacia los países desarrollados e industrializados, el rápido desarrollo de la informática, la hibridación lingüística y cultural, etc., las connotaciones del prefijo “post-” han ido más allá de su sentido tradicional.

En primer lugar, la fuerza duradera del colonialismo sigue ejerciendo influencia en los factores económicos, políticos, culturales e ideológicos de los países excolonizados. Por ejemplo, hoy en día, la globalización, nueva forma del colonialismo, intenta insertar los países excolonizados en el sistema capitalista globalizador, lo cual no sólo conduce al deterioro del ecosistema económico global sino también a la homogeneización cultural e ideológica que tiende a extinguir diferentes tradiciones y modos de vivir minoritarios y negar otros modos de pensar y otros conjuntos de valores y visiones del mundo. Aparte de la explotación fuera de las fronteras, las potencias mundiales también delimitan “colonias internas” dentro de sus propias fronteras. Estas divisiones internas se establecen principalmente mediante la discriminación racial y la desigualdad política entre diferentes clases sociales. Por ejemplo, los inmigrantes, los ciudadanos no blancos y las minorías siguen sufriendo tratos injustos y desiguales en las sociedades dominantes. Niranjana comenta el impacto paulatino y tardío de la descolonización con las siguientes palabras:

The post-colonial (subject, nation, context) is therefore still scored through by an absentee colonialism. In economic and political terms, the former colony continues to be dependent on the ex-rulers or the “West.” In the cultural sphere (using *cultural* to encompass not only art and literature but other practices of subjectification as well), in spite of widely employed nationalist rhetoric, decolonization is slowest in making an impact (1992: 8).

En este sentido, se puede decir que el postcolonialismo constituye un continuo proceso de resistencia al poder (neo)colonial y un esfuerzo constante para la reconstrucción de las identidades perdidas, la recuperación de las voces silenciadas y la subversión de los cánones occidentales y las imágenes deformadas y estereotipadas de los marginados establecidos en beneficio de Occidente. En este contexto, se puede entender el prefijo “post-” como “un sustituto eufemístico de *anti*-” (Vega 2003: 24).

Sin embargo, la globalización no sólo constituye un proceso de homogeneización sino también un proceso de diversificación o heterogeneización. Es decir, aunque la globalización incrementa las desigualdades económicas y políticas, y margina aún más a los grupos subordinados, también provoca un “desacoplamiento del lazo ‘natural’ entre lenguas y naciones, lenguas y memorias nacionales, lenguas y literaturas nacionales” (Mignolo 2003: 370), porque las sucesivas migraciones transnacionales de los grupos de diáspora logran realizar la relocalización o reinscripción de las lenguas y culturas tanto mayoritarias como minoritarias en nuevos contextos temporales, espaciales y culturales. En consecuencia, en este mismo proceso generalizador también surgen “pensamientos disidentes, pensamientos otros, historias otras” (Mignolo 2003: 30-1). Sin duda, estas historias y experiencias fragmentarias que surgen de las rupturas y discontinuidades temporales y espaciales traen consigo una heterogeneización cultural.

En este proceso globalizador y a la vez diversificante, se intensifican cada vez más la interdependencia, la interpenetración y la transgresión entre el centro y las periferias. Es decir, la globalización no constituye un movimiento unidireccional que se da sólo desde los fuertes hacia los débiles o desde el centro hacia las periferias,

sino también desde los débiles hacia los fuertes o desde el margen hacia el centro, como indica Said: “True, there had once been a principal and a subordinate, but there had also been dialogue and communication” (1993: 40). Las interacciones y las influencias mutuas entre el centro y las periferias contribuyen directamente a la hibridación cultural o la transculturación. Sin duda, en este proceso de transculturación, el gran avance conseguido en las nuevas tecnologías avanzadas, en los medios de transporte y en la informática no sólo impulsa un contacto cada vez más frecuente entre diferentes culturas, entre lo global y lo local, sino que también complica los fenómenos híbridos. En este sentido, la globalización da forma a un espacio multidimensional y multicultural donde se superponen distintas identidades culturales y se van disolviendo los límites entre el centro y las periferias, como indica Thieme:

it is perhaps more satisfactory to view the term ‘post-colonial’ as describing a continuum of experience, in which colonialism is perceived as an agency of disturbance, unsettling both the pre-existing ‘Aboriginal’ or ‘Native’ discourses of the cultures it penetrates *and* the English (or European) discourse it brings with it (1996: 2).

En este sentido, el prefijo “post-” sería capaz de quebrantar las oposiciones binarias tales como colonizador/colonizado, centro/periferias, dominante/dominado, Oriente/Occidente, etc., poniendo énfasis en “el desplazamiento, la movilidad y la fluidez” (Shohat en Mignolo 2003: 162) del continuum en que compiten y se complementan los componentes dicotómicos. Esta función descentralizadora y subversiva en contra del orden geográfico, político, cultural e ideológico que Occidente estableció y estuvo al servicio del poder colonial e imperialista, en cierto sentido, implica la inestabilidad y la dinámica de la postcolonialidad.

Bhabha amplía aún más la extensión del prefijo “post-”. Según él, el prefijo “post-” de postcolonialismo delimita un espacio “beyond”, que constituye “an exploratory, restless movement caught so well in the French rendition of the word

au-delà –here and there, on all sides, *fort/da*, hither and thither, back and forth” ([1994] 2004: 2). En realidad, ese espacio *beyond* se refiere a “a liminal space of contestation and change, at the edges of the presumed monolithic, but never completely ‘beyond’” (Ashcroft, Griffiths y Tiffin 2000: 131). En opinión de Bhabha, los términos que llevan el prefijo ‘post-’, tales como “postmodernidad”, “postcolonialidad” o “postfeminismo”, siempre “gesture to the beyond, only embody its restless and revisionary energy if they transform the present into an expanded and ex-centric site of experience and empowerment” ([1994] 2004: 6). Este espacio expandido y excéntrico se convierte en un intersticio que posteriormente Bhabha denomina *tercer espacio* o espacio *in-between*. De esta manera, el prefijo “post-” del término postcolonialismo “introduce una suerte de indeterminación cronológica, o de apertura temporal” y supone un concepto temporal que “nunca concluye” (Vega 2003: 23).

Teniendo en cuenta las connotaciones complejas del prefijo “post-”, la literatura postcolonial “no es únicamente la que viene después de la descolonización o del desmembramiento de los imperios; es la que examina críticamente el hecho imperial y la relación colonial o bien la que intenta resistir o subvertir activamente la perspectiva colonizadora” (Vega 2003: 17-8). Según Hernández (2007: 2), dentro de esta corriente literaria, se pueden clasificar las obras en dos categorías en general: “la contra-escritura *al* centro”, que hace referencia a las obras escritas por los autores provenientes de los países sometidos al régimen colonial o los países excolonizados, y “la contra-escritura *desde* el centro”, que son las obras de los autores periféricos, exiliados, expatriados o refugiados, inmigrantes residentes en las metrópolis o minorías étnicas que están en una posición marginada y tienen un origen cultural ajeno al metropolitano y de menor repercusión. En este tipo de literatura, son temas comunes la hegemonía y la subversión, la lengua de poder y las marginadas, la cuestión de la identidad, los fenómenos (en términos de los autores de *The Empire*

*Writes Back*¹) de *placement* y *displacement*, la hibridación cultural, etc. Obviamente, la literatura chinoamericana pertenece a la segunda categoría. Esta literatura étnica, como indican los autores de EWB que toman la *négritude* como ejemplo, reclama “a distinctive African [and Asian or Chinese] view of time-space relationships, ethics, metaphysics, and an aesthetics which separated itself from the supposedly ‘universal’ values of European taste and style” (1989: 21).

Teniendo en cuenta las connotaciones que contiene la postcolonialidad, la literatura chinoamericana sin duda constituye una “contraescritura” (Vega 2003: 235) o un contra-discurso por el que los autores chinoamericanos desafían el antiguo orden imperialista y abanderan la resistencia en el plano simbólico y conceptual, diferenciándose de los cánones americanos o en general occidentales y reestructurando sus realidades en beneficio de sus propios propósitos culturales, políticos e ideológicos. Mejor dicho, esta literatura no sólo sirve para contestar a las imágenes y representaciones generadas por el discurso orientalista occidental, sino que también funciona para subvertir los mitos de la superioridad y autoridad de Occidente con el fin de reestructurar y reconstruir simbólica y epistemológicamente la sociedad americana. Las palabras de Vega hacen un buen resumen de las funciones de esta contraescritura: “la contraescritura, en la que quiere identificarse una forma de contestación, liberación e inversión, un sabotaje canónico, una contrapartida cultural de la revuelta política, o si se prefiere, una suerte de rebelión anticolonial en el plano simbólico” (2003: 235).

En resumen, en la literatura chinoamericana siempre está implicada una fuerza resistente y subversiva que nos obliga a revisar, reescribir y desafiar la autoridad de la sociedad americana con el fin de liberar o rescatar las identidades ignoradas, olvidadas o silenciadas. Esta fuerza anti-hegemónica se lleva a cabo principalmente por la traducción cultural, que trae como consecuencia la hibridación y la heterogeneidad que se ponen de manifiesto en este tipo de obras literarias. A

¹ En adelante, llamamos a esta obra relevante EWB.

continuación, pasaremos al concepto de “traducción cultural”.

2.1.2 La naturaleza traducida de la literatura “original” chinoamericana

Partiendo de la inestabilidad de la cultura postcolonial, Bhabha usa la traducción cultural como una metáfora para destacar el proceso de *othering* que se produce en la construcción de una cultura o en la configuración de las identidades. La traducción, que sirve para reconstruir el original en otra cultura, inevitablemente constituye un proceso tanto de imitación como de alienación del original. Sin embargo, según Bhabha, en el proceso traductor, la imitación no se realiza de manera mecánica sino en sentido subversivo: no se imita el original para reforzar su prioridad sino para desafiar su autoridad, revelando que el original “*can be simulated, copied, transferred, transformed, made into a simulacrum and so on*” (en Rutherford 1990: 210), lo que da la razón a la opinión de Walter Benjamin de que la traducción garantiza la supervivencia del original. En este sentido, la obra original nunca es un producto acabado; se va complementando por las infinitas traducciones, como indica Bhabha: “the ‘original’ is never finished or complete in itself. The ‘original is always open to translation so that it can never be said to have a totalised prior moment of being or meaning –an essence’” (en Rutherford 1990: 210).

Esta negación del esencialismo cultural deja claro que una cultura que se consolida con respecto al Otro en sí misma es híbrida. En la era postmoderna, las experiencias migratorias de los seres *in-between* incrementan la complejidad de esta traducción cultural. El sujeto postcolonial es un “ser traducido” que vive simultáneamente en diferentes sistemas lingüísticos y culturales, de ahí que la traducción cultural ya forme parte de su vida cotidiana y le sirva como un medio necesario para construir su identidad híbrida. Naturalmente, para los escritores postcoloniales, la traducción de su cultura étnica a la dominante también constituye una estrategia creativa. En otras palabras, los textos postcoloniales en sí mismos ya constituyen una traducción.

Aunque, estrictamente, este proceso creativo y traslativo no es igual que la traducción “real” porque se trata de una transferencia hermenéutica de su cultura étnica, que sirve como un metatexto que no existe físicamente sino que es un constructo mental que se moldea con las memorias y experiencias colectivas y personales, igual que el traductor, el escritor postcolonial ha de enfrentarse con la incompatibilidad cultural entre dos sistemas diferentes. Por ejemplo, los escritores-traductores postcoloniales no sólo tienen que solucionar problemas en el nivel léxico, sino también otros más complicados que se producen al transmitir los mitos, creencias, costumbres y tradiciones, proverbios, metáforas, etc. que llevan una gran carga cultural. En otras palabras, como indica Tymoczko, “they are transposing a culture –to be understood as a language, a cognitive system, a literature (comprised of a system of texts, genres, tale types, and so on), a material culture, a social system and legal framework, a history, and so forth” (1999a: 20).

En este proceso de la traducción cultural, las diferencias culturales que no son totalmente asimilables ni tampoco pueden ser transmitidas de manera transparente entran en el sistema cultural meta a través del “splitting” y la “hibridación”, lo que no sólo da lugar a realidades disyuntivas y desplazadas que interrumpen e interrogan la homogeneidad y la unicidad que promueve Occidente sino que también genera nuevas posiciones enunciativas para los seres *in-between* y acaba con las ideas utópicas tanto asimilacionistas como puristas, como indica Bhabha:

The migrant culture of the ‘in-between’, the minority position, dramatizes the activity of culture’s untranslatability; and in so doing, it moves the question of culture’s appropriation beyond the assimilationist’s dream, or the racist’s nightmare, of a ‘full transmissal of subject-matter’; and towards an encounter with the ambivalent process of splitting and hybridity that marks the identification with culture’s difference ([1994] 2004: 321).

Para llevar a cabo este proceso de “splitting” e “hibridación”, los escritores postcoloniales han de recurrir a las medidas que toma el traductor para que la información con gran carga cultural e ideológica pase al lector meta con la menor

pérdida posible. Las técnicas más utilizadas son, por ejemplo, como veremos más adelante en este capítulo, la introducción de las características sintácticas y gramaticales de la lengua vernácula en la lengua dominante, la inserción de términos de las culturas autóctonas, la adaptación o reescritura de los mitos minoritarios según las nuevas circunstancias donde se encuentran, el uso de paratextos, tales como el prefacio, las notas a pie de página, el glosario, etc. En resumen, la originalidad de estas obras literarias reside en la estética híbrida, el lenguaje mixto y la heterogeneidad cultural confluídos en un solo texto que aparentemente es monolingüe. Simon denomina este fenómeno “Otherness within”:

translation and writing become part of a single process of creation, as cultural interactions, border situations, move closer and closer to the centre of our cultures. Writing across languages, writing through translation, becomes a particularly strong form of expression at a time when national cultures have themselves become diverse, inhabited by plurality. Whether in the context of the tension of bilingualism or the developing modes of global vehicular idioms, the mixing of codes points to an aesthetics of cultural pluralism whose meanings have yet to be fully explored (1999: 72-73).

Hay que destacar que la traducción no es un acto neutral, como tampoco es la traducción cultural empleada por los escritores postcoloniales, porque los factores que condicionan las actividades traslativas están profundamente enmarcados en una red de relaciones asimétricas de poder. En ciertas ocasiones, los autores postcoloniales toman la traducción cultural como un recurso subversivo para descentralizar los cánones occidentales y desafiar la autoridad de las lenguas “estándares”; en otras, la usan para añadir a su obra un color étnico. Es decir, la selección de las estrategias traslativas no es inocente; por ejemplo, la exageración o la omisión de ciertos elementos de su cultura étnica está notablemente marcada por determinados motivos políticos o ideológicos. Por lo tanto, el traductor interlingüístico ha de ser lo suficientemente sensible a la agenda política que está detrás de las estrategias de los autores postcoloniales a la hora de tomar decisiones traslativas. Si ignora los motivos creativos de los autores postcoloniales, sobre todo las estrategias subversivas con que

estos oponen resistencia a la hegemonía cultural, la traducción corre el riesgo de convertirse en una herramienta neocolonialista y de servir de cómplice de la cultura dominante. Desde esta perspectiva, una traducción ética se propone construir un espacio donde “el otro se manifiesta y se evite su domesticación” o “un *topos* para la apertura, el diálogo, el mestizaje y el descentramiento” (Vidal 1998: 108).

Cabe destacar que estas particularidades de la literatura postcolonial no sólo plantean nuevos desafíos a los traductores sino que también formulan nuevos requisitos al lector. Se exige que la interpretación del texto traducido por parte del lector también se deba realizar dentro del espacio intersticial o, mejor dicho, en el tercer espacio donde se halla el mismo texto postcolonial, y que el lector se convierta en un traductor perpetuo como el escritor, vagando en un mundo bilingüe o plurilingüe y experimentando en sus carnes la vida *in-between*:

Hence, in many ways these postcolonial plurilingual texts in their own right resist and ultimately exclude the monolingual and demand of their readers to be like themselves: ‘in between,’ at once capable of reading and translating, where translation becomes an integral part of the reading experience ...the reading experience itself can be no other but a perpetual translation (Mehrez 1992: 122).

La literatura chinoamericana va penetrando la literatura occidental, erosionando sus cánones tradicionales y desconstruyendo la “pureza” de los valores ordotóxicos anglo-americanos. En este proceso, esta corriente literaria “ya no puede leerse como una reconstrucción de valores tradicionales [chinos] ‘puros’, ni como un ataque frontal al discurso canónico [anglo-americano], sino como un texto híbrido que recoge ambas posturas y las supera” (Caramés *et al.* 1997: 117). Dora Sales denomina este tipo de literatura híbrida que surge del espacio intersticial donde se copresencian choques e interacciones entre diferentes conjuntos de valores poéticos e ideológicos “narrativas de transculturación” (Sales 2004: 6).

La literatura chinoamericana, al hacer suyo tanto los elementos tradicionales

chinos como lo americano, no sólo crea una lengua nueva en que sobrevive lo étnico y que acarrea el mensaje identitario de los chinoamericanos sino que también establece un género literario novedoso donde se combinan la tradición literaria occidental y la oralidad étnica popular. Además, en estas narrativas transculturales, la traducción cultural constituye una de las principales estrategias de la creación literaria y, en este proceso creativo-traductor, surge otra cultura nueva que

no es una mera suma de elementos, ni una imposición que borra totalmente los rasgos propios y definitorios de la cultura dominada, sino que hay en ella una originalidad, una cierta independencia, un fenómeno nuevo, creador, en el devenir de las transferencias y las movilidades culturales (Sales 2004: 2).

En la era postcolonial que se caracteriza por la heterogeneidad cultural, esta literatura étnica sirve como “engarce mediador, dialogante, punto de encuentro, trasvase y traducción entre culturas” (Sales 2004: 8), habita en un espacio que Mary Louise Pratt denomina “contact zone” (1992) y Bhabha define como *tercer espacio* y destaca por la hibridación cultural. A continuación estudiaremos la hibridez de la literatura chinoamericana.

2.1.3 La hibridación de la literatura chinoamericana

Desde una perspectiva de migración, Homi Bhabha profundiza en los estudios de la transculturación. Poniendo énfasis en el papel fundamental que desempeña la diferencia cultural en la configuración de una cultura y en la identificación de un sujeto, Bhabha critica el concepto de la diversidad cultural, que, partiendo desde una perspectiva universalista, traslada la impresión de que todas las culturas coexisten pacíficamente y de que entre ellas se puede llevar a cabo un entendimiento mutuo perfecto. Esta diversidad cultural en realidad encubre una “multicultural education policy” que “masks ethnocentric norms, values and interests” (en Rutherford 1990: 208), intentando localizar todas las culturas, sobre todo las culturas marginadas, dentro del marco hegemónico occidental. Sin embargo, sabemos que en el contexto postcolonial no todas las culturas ocupan la misma posición y la jerarquización de las

culturas se realiza a base de “unequal, uneven, multiple and *potentially* antagonistic, political identities” (en Rutherford 1990: 208). En este sentido, no se puede estudiar la diferencia que existe entre distintas culturas dentro de un marco universalista, porque “[d]ifferent cultures, the difference between cultural practices, the difference in the construction of cultures within different groups, very often set up among and between themselves an *incommensurability*” (en Rutherford 1990: 209).

Esta “incommensurability” o diferencia cultural radical es un elemento indispensable en la configuración de una cultura o en el proceso de identificación, porque “cultural and political identity is constructed through a process of othering” (en Rutherford 1990: 219). En otras palabras, la formación de los símbolos, mitos, metáforas, etc., formas de representación que construyen una cultura, requiere al Otro; la identificación de un sujeto requiere tanto la imitación como la alienación de las características propias del grupo al que pertenece. En términos de Bhabha: “cultures are only constituted in relation to that otherness internal to their own symbol-forming activity which makes them decentred structures –through that displacement or liminality opens up the possibility of articulating *different*, even incommensurable cultural practices and priorities” (en Rutherford 1990: 210-1). Bhabha denomina este desplazamiento o este espacio liminal “tercer espacio”, donde se da forma a otras posiciones: “This third space displaces the histories that constitute it, and sets up new structures of authority, new political initiatives, which are inadequately understood through received wisdom” (en Rutherford 1990: 211).

En este tercer espacio, que tiene lugar por la relación dialéctica entre el colonizador y el colonizado y por la tensión dinámica y compleja entre la similitud y la diferencia, se producen fenómenos híbridos que tienen funciones subversivas: descanoniza los criterios europeos y acaban con las dicotomías y las oposiciones binarias y polarizadas que están al servicio de la dominación colonial. En el proceso de hibridación, surgen culturas, identidades y posiciones nuevas que son “bafflingly alike and different” (Eliot en Bhabha 1996: 54) de las entidades matrices. En este

proceso de hibridación, las culturas implicadas no son unitarias ni independientes sino que dialogan y se negocian, intercambiando entre sí diferentes valores y experiencias colectivos. En las representaciones artísticas e intelectuales de una cultura que surgen de este espacio siempre se ven huellas de otras culturas y de otras identidades.

Said también describe esta hibridez cultural que se produce en la era postcolonial con las siguientes palabras: “all cultures are involved in one another, none is single and pure, all are hybrid, heterogenous, extraordinarily differentiated, and unmonolithic” (Said 1993: xxv). En otras palabras, la hibridación cultural da forma a algo novedoso que es “neither One nor the Other but *something else besides, in-between*” (Bhabha [1994] 2004: 313). La hibridación se ha convertido en una de las características fundamentales de la era postcolonial, como indican los autores de EWB:

Post-colonial culture is inevitably a hybridized phenomenon involving a dialectical relationship between the ‘grafted’ European cultural systems and an indigenous ontology, with its impulse to create or recreate an independent local identity. Such construction or reconstruction only occurs as a dynamic interaction between European hegemonic systems and ‘peripheral’ subversions of them. It is not possible to return to or to rediscover an absolute pre-colonial cultural purity, nor is it possible to create national or regional formations entirely independent of their historical implication in the European colonial enterprise (Ashcroft, Griffiths y Tiffin 1989: 195-6).

La hibridación sirve como una estrategia eficaz de resistencia, “conservando la heterogeneidad, multiplicidad y, sobre todo, el carácter dinámico de los intereses e identidades” (Carbonell 1999: 233) y denunciando “el pluralismo fácil y falso” (Carbonell 1999: 233) y la hipocresía del multiculturalismo y de la diversidad cultural. Con la hibridación, los discursos del poder empiezan a perder su capacidad de dominio y control, porque la hibridación siempre está negando su autoridad, recordando y revelando las incertidumbres y la ambivalencia del texto colonial. En términos de Bhabha: “The discourse of minorities, spoken for and against in the multicultural wars, proposes a social subject constituted through cultural hybridization,

the overdetermination of communal or group differences, the articulation of baffling likeness and banal divergence” (1996: 54). Para Bhabha, la hibridación se ha convertido en una de las características primordiales de la era postcolonial, porque:

Hybridity is the sign of the productivity of colonial power, its shifting forces and fixities; it is the name for the strategic reversal of the process of domination through disavowal (that is, the production of discriminatory identities that secure the ‘pure’ and original identity of authority). [...] It unsettles the mimetic or narcissistic demands of colonial power but reimplicates its identifications in strategies of subversion that turn the gaze of the discriminated back upon the eye of power (Bhabha [1994] 2004: 159).

Según Bhabha, la negociación entre diferentes culturas es la principal medida para llevar a cabo la hibridación y la resistencia al poder colonial. Tenemos que darnos cuenta de que la construcción cultural y la formación de las identidades culturales y políticas no se producen en una relación simétrica de poder. En este contexto, la negociación asegura en cierto sentido la supervivencia de las culturas marginadas y garantiza que las voces de reivindicación de los grupos marginados puedan ser oídas en las sociedades dominantes. Como indica Bhabha: “we are always negotiating in any situation of political opposition or antagonism. Subversion is negotiation; transgression is negotiation” (en Rutherford 1990: 216). Esta negociación no es la simple asimilación ni tampoco la colaboración, sino que

makes possible the emergence of an ‘interstitial’ agency that refuses the binary representation of social antagonism. Hybrid agencies find their voice in a dialectic that does not seek cultural supremacy or sovereignty. They deploy the partial culture from which they emerge to construct visions of community, and versions of historic memory, that give narrative form to the minority positions they occupy; the outside of the inside: the part in the whole (Bhabha 1996: 58).

Sin duda alguna, la literatura chinoamericana llega a ser una de estas agencias intersticiales y los autores chinoamericanos se convierten en agentes híbridos y de condición *in-between*. En las obras de la literatura chinoamericana, se ven de manera destacada la traducción cultural como estrategia creativa, la hibridación cultural y la

negociación entre lo local y lo global. En el libro *Transnational Asian American Literature: Sites and Transits*, Lim y sus co-editores afirman que la literatura asiáticoamericana destaca por las “complex, dialogical national and transnational formulations of Asian American imaginations” que se presentan en las obras literarias y explora “the diasporic, mobile, transmigratory nature of Asian American experience” (Lim *et al.* 2006a: 1). Según ellos, esta literatura no sólo constituye “continuous narrative of Asian American entry, reentry, expulsion, remigration, and movement across and between borders” sino que también es “increasingly viewed as both U.S. bound and situated in global, transnational, and diasporaic matrices” (Lim *et al.* 2006a: 1, 16). En este sentido, se puede decir que esta literatura is “not *either* local *or* global but both *local* and *global*” (Cronin 2006: 19).

En resumen, el carácter subversivo, la naturaleza traducida y la hibridación e heterogeneidad cultural constituyen las principales características de la literatura chinoamericana. Para llevar a cabo una traducción ética de las obras de esta corriente literaria en la que no se oculte ni se exagere su otredad, hay que tener en cuenta estas singularidades. En el siguiente apartado, pasaremos a la configuración de la identidad chinoamericana, explorando en profundidad su ambivalencia y ambigüedad mostrada de manera destacada en la actitud que mantienen los autores chinoamericanos hacia los estereotipos orientalistas y la coexistencia de la tendencia de anti-orientalismo y la de auto-orientalización.

2.2 La ambivalencia de la identidad chinoamericana

2.2.1 La cuestión de la identidad

La identidad siempre constituye el tema eterno de las literaturas étnicas y la literatura chinoamericana no es una excepción. Por lo tanto, nos parece necesario estudiar ciertos factores clave de la cuestión de la identidad. Como seres humanos, siempre necesitamos confirmar nuestra propia existencia a través de reflexiones sobre nosotros mismos, sobre el entorno donde nos hallamos, sobre las relaciones con lo que nos resulta diferente y extraño, etc. Estamos obsesionados por preguntas como:

“who we feel we are, where we feel we belong, who we belong with, who is inside this group and who is excluded from it” (Krause y Renwick 1996: 1), las cuales nos provocan una inquietud o una sensación de inseguridad que nos estimula a buscar un “refugio” donde encontrarnos con un grupo de gente que comparte con nosotros, por ejemplo, un origen común, características físicas similares o el mismo conjunto de valores, tradiciones, creencias, modo de ser, ideales comunes, etc. Así se establece una sensación de solidaridad y lealtad a esta comunidad.

En este mismo proceso de autodefinición, aunque se excluye al Otro y a lo diferente, también se necesita de él, porque sin ese Otro o lo que a uno le falta no es posible definir exactamente qué es el yo, como señala Cronin: “it is difficult to see how we can define ourselves except in relationship to what we are not. If everything is the same, there is no difference and if there is no difference, there is no identity. Consequently, difference is essential to the construction of identity” (2006: 50). En otras palabras, la configuración de la identidad se fundamenta en la percepción de uno mismo en relación con el otro: “identities can function as points of identification and attachment only because of their capacity to exclude, to leave out, to render ‘outside’, abjected. Every identity has at its ‘margin’, an excess, something more” (Hall 1996: 5). El yo necesita un continuo diálogo con *el otro* para asegurar quién es. En este sentido, la diferencia “is something which binds rather than divides” y “things are connected as much by their difference as by their similarity” (Cronin 2006: 63). Vemos que estas ideas coinciden con la propuesta de Bhabha (en Rutherford 1990), como hemos visto anteriormente: la configuración de una cultura o la identificación constituye un proceso de *othering*. En este sentido, la identificación, desde un principio, es ambivalente.

Para los chinoamericanos, esta ambivalencia de la identificación se muestra de manera destacada en la actitud ambigua que mantienen hacia todo lo relativo a la etnia, o mejor dicho, lo chino, porque para ellos, sobre todo, para los que nacen y crecen en tierras americanas, lo chino constituye lo propio y al mismo tiempo lo ajeno. En el

proceso de identificación de los chinoamericanos, para distinguirse de los blancos, lo chino que llevan biológica y culturalmente se convierte en algo propio; sin embargo, en comparación con los “verdaderos” chinos, entienden lo chino como algo ajeno que proviene de un mundo lejano y lo perciben desde una perspectiva occidental o a través de la imaginación. En resumen, en el proceso de identificación de los chinoamericanos coexisten una tendencia de acercamiento y otra de alienación de lo chino.

La identidad es, en sí misma, un concepto polisémico y polifacético, con infinitas dimensiones y expresiones; de ahí que el ser humano constituya una entidad compleja que no existe individual y aisladamente, sino más bien en una red de relaciones que dan forma a un contexto específico presidido por determinadas condiciones económicas, sociales, políticas y culturales en la que se tejen unas interrelaciones concretas entre todos estos factores. Una persona tiene múltiples lealtades y se puede definir y describir a sí mismo de diferentes maneras; por ejemplo, en función del punto de referencia que se tome, podrá verse definida por la edad, el sexo, la clase social, el origen étnico, el contexto histórico en que se halla o por la combinación de todas estas distintas formas de pertenencia. Por lo tanto, la identidad no es algo estático, sólido o inmutable que se puede heredar, sino algo construido que es dinámico, cambiante y siempre en tránsito. En términos de Hall, la configuración de la identidad es “a construction, a process never completed –always ‘in process’” (1994: 392; 1996: 2). Homi Bhabha también insiste en que la identidad es “never an a priori, nor a finished product; it is only ever the problematic process of access to an image of totality” ([1994] 2004: 73).

Tradicionalmente se ha entendido la identidad como un signo que remite a una unidad monolítica y constituida de manera natural, que es “an-inclusive sameness, seamless, without internal differentiation” (Hall 1996: 4). Según estas concepciones, la identidad se considera algo ontológicamente determinado, que está prefijado y que, según esta lógica, tiene un carácter hereditario. En otras palabras, existiría un núcleo

estable o intrínseco propio que resistir á cualquier alteración. Dicho de otra manera, en esta visión da la impresión de que existe algo esencial que se transmite de generación en generación y que cierto grupo de gente puede trasladar consigo allá donde vaya. Hall da una explicación específica sobre estas ideas esencialistas:

[La concepción esencialista] defines 'cultural identity' in terms of one, shared culture, a sort of collective 'one true self', hiding inside the many other, more superficial or artificially imposed 'selves', which people with a shared history and ancestry hold in common. Within the terms of this definition, our cultural identities reflect the common historical experiences and shared cultural codes which provide us, as 'one people', with stable, unchanging and continuous frames of reference and meaning, beneath the shifting divisions and vicissitudes of our actual history. This 'oneness', underlying all the other, more superficial differences, is the truth, the essence... (1994: 393).

Esas ideas esencialistas dan explicaciones claras a la discriminación racista que sufren las minorías étnicas por parte de los miembros de la sociedad dominante en razón de sus características físicas, porque la sociedad dominante tiende a considerar que la construcción sociocultural o psicológica de los seres humanos, igual que las características genéticas biológicas, es algo esencial y hereditario que se puede transmitir de generación a generación. A continuación, como material de reflexión, citaremos un episodio extraído de *The Joy Luck Club* de Amy Tan, en el que se registra el trato injusto recibido por Rose, la protagonista, por parte de su futura suegra, la señora Jordan, cuando las dos se ven por primera vez en una fiesta celebrada en la casa de los Jordan. En razón del color de piel, o, dicho de otro modo, a causa de la etnicidad de Rose, la señora Jordan la toma como vietnamita y está muy preocupada por los prejuicios que tendrán los clientes de su hijo, Ted, si los dos se casaran:

She assured me she had nothing whatsoever against minorities; she and her husband, who owned a chain of office-supply stores, personally knew many fine people who were Oriental, Spanish, and even black. But Ted was going to be in one of those professions where he would be judged by a different standard, by patients and other doctors who might not be as understanding as the Jordans

were. She said it was so unfortunate the way the rest of the world was, how unpopular the Vietnam War was.

“Mrs. Jordan, I am not Vietnamese,” I said softly, even though I was on the verge of shouting (Tan 1998: 118)².

Obviamente, la protagonista se siente despreciada y ha de enfrentarse con una situación delicada: se convierte en “extranjeros/as en su propio país: no son chinos/as, pero tampoco son aceptados/as como americanos/as” (Simal G. 2000: 186). Este episodio solo viene a poner una vez más de manifiesto que los *no blancos*, entre los que se incluye a los pueblos dominados y a las minorías étnicas que viven en los países dominantes, han sufrido y siguen sufriendo una discriminación racista: por una parte, las características físicas les hacen visibles y los convierten en objetivos de tratos discriminatorios; por otra, también son estas características físicas las que los dejan social y políticamente invisibles, exotizándolos eternamente y negándoles la plena ciudadanía americana (cf. Simal G. 2000: 52). Ling indica este dilema al que han de enfrentarse los chinoamericanos con las siguientes palabras:

Whether recent immigrants or American-born, Chinese in the United States find themselves caught between two worlds. Their facial features proclaim one fact-their Asian ethnicity- but by education, choice, or birth they are American. The racial features that render them immediately visible, by differencing from the Caucasian norm, at the same time, paradoxically, render them invisible, [...] At certain times in history, the racial minority person in the United States has been a nonperson- politically, legally, and socially- and these traditions also die hard (1990: 20).

² Con respecto a la discriminación que sufren los chinoamericanos por el color de su piel, Begoña Simal González, en su libro, *Identidad étnica y género en la narrativa de escritoras chinoamericanas* (2000), también cita dos episodios de *China Men* (1980) de Kingston, en los que la autora registra el trato injusto recibido por un hermano suyo, cuando trabajaba como profesor en un colegio y cuando estuvo enrolado en el ejército en la época de la guerra de Vietnam:

“You speak English pretty good,” his students complimented him. When white people said that, he had figured out what to answer, “Thank you, so do you...” (Kingston 1980: 290).

The only personal racial harassment was when the Company Commander stopped in front of him and hollered, “Where are you from?” and he had to shout out his hometown, Sir. “Louder. Where are you from?” “Stockton, California, Sir.” “Where is that?” “West Coast, Sir.” “What country?” “U.S.A., Sir.” Each time the Chief shouted at him, it wasn’t about his shoe shine or his attitude but “Where you from?” “Stockton, California, U.S.A.” The chief didn’t ask anyone else about his home town. It was a racial slur, all right, as though he were saying, “Remember you’re not from Vietnam. Remember which side you’re on. You’re no gook from Vietnam” (Kingston 1980: 286).

La etnicidad, se quiera o no, forma parte inseparable de nuestra identidad y es crucial a la hora de determinar quiénes somos. Los “blancos”, los “negros”, los “amarillos”, etc., cualquiera que sea su color de piel, pertenecen en todos los casos a una etnia. Sin embargo, en muchas ocasiones, la etnicidad sólo se usa para referirse a los ‘grupos minoritarios’ que están en el margen, y no a la etnia blanca que goza del poder y la hegemonía, a pesar de que “la etnicidad no sólo pertenece al ‘otro’, sino que también es parte del ser blanco” (Chambers 1994: 66). En este sentido, (re)establecer una identidad étnica no supone simplemente establecer un sentido de pertenencia que nos ayuda a liberarnos de la incertidumbre, sino que más bien constituye una reivindicación para lograr hacer audible la voz silenciada de los marginados y para conseguir ocupar un lugar político y cultural que esté en pie de igualdad. La identidad étnica en la sociedad americana es una acumulación de reinventaciones y reinterpretaciones individuales y colectivas de la etnicidad.

Las ideas esencialistas pasan por alto el importante papel que desempeña la diferencia en la configuración de la identidad cultural, que produce rupturas, discontinuidad y perturbaciones, porque, como ya hemos dicho anteriormente, es precisamente la diferencia la que refuerza “what we really are”, porque “[w]e cannot speak for very long, with any exactness, about ‘one experience, one identity’, without acknowledging its other side” (Hall 1994: 394). Como se defiende desde posturas antifundamentalistas, es irrefutable que la identidad se vaya estableciendo y evolucionando mediante diálogos y negociaciones con la(s) diferencia(s) que operan en el mismo contexto donde existen la(s) similitud(es). Desde esta otra perspectiva, Hall redefine la identidad cultural:

Cultural identity, ...is a matter of ‘becoming’ as well as ‘being’. It belongs to the future as much as to the past. It is not something which already exists, transcending place, time, history and culture. Cultural identities...undergo constant transformation. Far from being eternally fixed in some essentialised past, they are subject to the continuous ‘play’ of history, culture and power (1994:

En el proceso de configurar la identidad chinoamericana, se pone de manifiesto de manera destacada la tensión entre múltiples lealdades, especialmente entre la lealdad a la familia y a la cultura étnica y la fidelidad a la sociedad dominante donde los chinoamericanos reciben su educación y llevan a cabo su vida social, o en términos de Simal González (2000: 160), la tensión entre la fuerza “centrípeta” que refuerza los lazos filiales y la “centrífuga” que les estimula a seguir sus propios valores y conseguir la independencia personal. Además, no se puede pasar por alto el hecho de que estas lealdades siempre están condicionadas por las circunstancias culturales, históricas, políticas, etc. que cambian constantemente. En este sentido, la identidad chinoamericana nunca es un producto acabado que lleva un núcleo hereditario sino que constituye una construcción que evoluciona incesantemente gracias a la constante negociación entre las diversas fuerzas socioculturales e ideológicas, como indica Yin: “the Chinese American experience is not static or monolithic but fluid and unfixed” (2000: 245).

Ciertamente, el establecimiento de una identidad unificada en las luchas postcoloniales, sobre todo en el seno de movimientos nacionales que han surgido en contra del imperialismo y la colonización, también ha desempeñado un papel crucial, porque en muchos casos esta identidad unificada se propugna como la principal fuerza motriz que da lugar a representaciones positivas de los pueblos marginados y que impone una coherencia o unión imaginaria entre las experiencias dispersas y fragmentadas. Sin embargo, justamente es ese “universal and transcendental spirit” (Hall 1994: 395) el que mantiene la continuidad, la unicidad (*uniqueness*), la integridad (*oneness*) y la estabilidad de una identidad cultural, concediéndola autoridad y autenticidad mediante el desprecio de otras. Los defensores de un nacionalismo fundamentalista y los puristas también abogan por una identidad unificada y auténtica, en su caso mediante la insistencia en un retorno a la pureza del origen, lo que siempre implica negar la diversidad y la complejidad de las

configuraciones identitarias. En el caso de la literatura chinoamericana, como veremos, los autores del grupo de *Aiiieeeee* se esfuerzan por reivindicar una identidad chinoamericana auténtica, privilegiada frente a otras: así lanzan duras críticas a otros escritores que, según el grupo de *Aiiieeeee*, “falsean” la cultura china. A pesar de que estas ideas esencialistas hayan desempeñado un papel positivo en la consolidación de la identidad chinoamericana, en cierto sentido se oponen al proceso de hibridación y heterogeneización cultural, lo que confirma la tesis de Hall de que “[t]he unity, the internal homogeneity, which the term identity treats as foundational is not a natural, but a constructed form of closure” (1996: 5).

Aunque hayamos puesto énfasis en la provisionalidad, inestabilidad, flexibilidad, movilidad y heterogeneidad de la identidad en nuestra era postmoderna, queremos destacar que no abogamos por un nihilismo, porque, como dice Hall, la identidad no es un “phantasm”: “It has its histories –and histories have their real, material and symbolic effects” (Hall 1994: 395). La historia no cesa de dejar marcas en la configuración de la identidad; a su vez, las identidades culturales son puntos inestables de identificación o ruptura, que se construyen dentro de los discursos de la historia y la cultura (cf. Hall 1994: 395). A pesar de que la identidad siempre esté en tránsito, en un periodo determinado mantiene sus características relativamente estables, que constituyen las huellas que forman parte de sus rutas (*routes*).

En resumidas cuentas, en una época como la nuestra, de tanta complejidad, las identidades no son unificadas sino cada vez más fragmentadas y fracturadas; no son singulares sino múltiples, y se construyen mediante diferentes discursos, prácticas y posiciones que muchas veces son antagónicos, especialmente en la era postcolonial, en la que la migración, ya voluntaria, ya forzada, se ha convertido en un fenómeno global. La configuración de la identidad, siempre expuesta a contingencias, es condicional y está sujeta radicalmente a las prácticas evolutivas específicas que han producido perturbaciones en las características relativamente estables de muchos pueblos y culturas. Se trata de un proceso de cambios y transformaciones constantes

(cf. Hall 1996: 2, 4). Hay que abandonar, pues, cualquier tipo de esencialismo, reflexionar sobre las culturas de manera dinámica y primar “una concepción flexible, relacional y múltiple de las identidades” (Martín Ruano 2007b: 15), lo que supone “un paso de la *etnicidad* a la *etnogénesis*” (Stallaert en Martín Ruano 2007b: 15).

Ciertamente, en el caso de los chinoamericanos este paso está marcado por una profunda ambigüedad. Los escritores étnicos siempre asumen una posición fronteriza: la de vivir en la intersticialidad, la de encontrarse “entre dos mundos y dos actitudes, de orgullo y vergüenza, frente a dos culturas”, la de debatirse entre los conflictos entre “Este/Oeste, pasado/futuro, deber filial/libertad individual, Insider/Outsider, Chinatown/mundo exterior” (Simal G. 2000: 159, 160). Aunque estas experiencias liminales, transitivas y viajeras producen sentimientos dolorosos de ruptura, inseguridad y alienación, lo cierto es que también otorgan a estos escritores una gran creatividad artística y los sitúan en un espacio abierto donde se encuentran diferentes culturas y desde donde observarán tanto la cultura de origen como la del país de acogida desde cierta distancia crítica, descubriendo sus defectos y absorbiendo lo bueno de ambas, como destaca y solicita Begoña Simal G.: hay que “extraer ventajas de su condición de entremundos y vivir lo bueno de las dos culturas” para construir “una identidad compuesta, híbrida y multicultural” (2000: 173, 175). La cuestión de la identidad es un tema eterno de la literatura chinoamericana. En el siguiente apartado, estudiaremos la construcción de la identidad chinoamericana a través del análisis de obras concretas que aparecen en determinadas épocas históricas con el fin de mostrar las distintas *rutas* por las que evoluciona esta identidad.

2.2.2 La ambigüedad de la identidad chinoamericana

En este apartado, analizaremos la ambigüedad de la identidad chinoamericana, o mejor dicho, la actitud ambigua hacia lo chino o la cultura china. Para ello, analizaremos algunas figuras literarias chinoamericanas representativas que viven en diferentes periodos históricos y desempeñan diferentes papeles en el desarrollo de la literatura chinoamericana. Estudiaremos a autores como Sui Sin Far, figura

representativa de los euroasiáticos y pionera de esta corriente literaria; Lin Yutang, el mayor representante de los “chinos americanizados” en los años treinta y cuarenta del siglo pasado y el autor más leído y más conocido por los lectores occidentales; Pardee Lowe, representante de la segunda generación de los chinoamericanos, que optó por romper drásticamente con sus raíces étnicas; Jade Snow Wong, beneficiaria del cambio de actitud y política hacia los chinos y China por parte del gobierno americano, que decidió promover su cultura étnica para conseguir la aceptación de la sociedad dominante; Kingston, la mayor representante del feminismo, y Frank Chin, figura ejemplar que abogaba por el nacionalismo. Estos autores, aunque se divergen tanto en la poética como en la ideología en sus creaciones literarias, coinciden en reclamar una sensibilidad chinoamericana especial; otros autores posteriores abrazan el retorno a la cultura étnica y celebran la multiplicidad y la hibridación lingüística y cultural, como es el caso de Amy Tan, Gus Lee, Gish Jen, etc.

Veremos que la actitud que estos autores mantienen hacia lo chino y lo americano vacila como un péndulo de reloj y no pueden identificarse completamente con ningún lado. Analizar sutilmente a los autores concretos y representativos no sólo nos ayudará a conocer mejor los papeles que han desempeñado en la historia de la literatura chinoamericana sino también sus intenciones creativas, las circunstancias históricas y los factores ideológicos que determinan las características poéticas de sus obras, la complejidad y la heterogeneidad de la identidad chinoamericana que se muestran en sus escritos, etc. Esto constituye un paso necesario que nos orientará a valorar las estrategias traslativas adecuadas a la hora de realizar las prácticas traductoras.

a. Sui Sin Far, figura representativa de los euroasiáticos

Sui Sin Far (1865-1914), cuyo nombre verdadero es Edith Maud Eaton, es “daughter of an English entrepreneur and a ‘very bright Westernized’ Chinese woman” (Yin 2000: 87). En la época de Sui Sin Far, la mayoría de los americanos creían que los chinos eran “inferior to any race God ever made”, “uncivilized, unclean, and filthy

beyond all conception” (Yin 2000: 59). El profundo afecto hacia su madre y el contacto frecuente que mantenía con la comunidad china, junto con los prejuicios y la discriminación que había sufrido su familia por el matrimonio interracial de sus padres le permiten acercarse a los chinoamericanos comunes y corrientes que vivían en tierras estadounidenses.

Al contrario de los chinos cultivados provenientes de la clase alta, que desempeñaban el papel de “embajadores culturales” y se dedicaron a difundir la cultura china y mejorar la imagen de los chinos en Estados Unidos, Sui Sin Far dedicó toda la vida a luchar contra la injusticia que sufrían los chinoamericanos. Siempre sintió la fuerte responsabilidad de protestar por los tratos injustos que sufrían los trabajadores chinos y por la doble discriminación que sufrían las mujeres chinas en la sociedad blanca. Sus obras fueron publicadas en situaciones muy difíciles en las que los chinos estaban sufriendo la exclusión más grave en la historia y pusieron de manifiesto el panorama de la comunidad china desde una perspectiva realista, revelando muchos aspectos distorsionados o ignorados por los escritores de clase alta. Esta autora “gave to American letters the Chinese perspective on racial prejudice, economic harassment, and discriminatory immigration regulations” (Ling 1990: 42).

Aparte de los temas sociales, en sus obras también se ven las reflexiones sobre la cuestión de la identidad. Aunque hubiera podido integrarse bien en la sociedad blanca con su cara occidental, Sui Sin Far declaró oficialmente su identidad china, etnia que era “despreciada” en aquel entonces en la sociedad americana y escribió para “correct misconceptions, to right wrongs, to fight injustice by defending the Chinese” (Ling 1990: 36). En su ensayo autobiográfico, *Leaves from the Mental Portfolio of an Eurasian*, destaca su identidad china en varias ocasiones, por ejemplo con frases como “I’d rather be Chinese than anything else in the world”, “the white blood in our veins fights valiantly for the Chinese half of us” (Sui [1909] 1991: 113), “[b]ehold, how great and glorious and noble are the Chinese people” (Sui [1909] 1991: 115), etc. Aunque Sui Sin Far siempre estuvo al lado de los chinos, en ciertas

ocasiones sufría la exclusión o el rechazo de la comunidad china por su mestizaje de sangre. Por lo tanto, en sus obras, sobre todo en su ensayo autobiográfico, se ve la perplejidad que tenía a la hora de identificarse:

When I am East, my heart is west. When I am West, my heart is East. [...] I give my right hand to the Occidentals and my left to the Orientals, hoping that between them they will not utterly destroy the insignificant “connecting link” (Sui [1909] 1991: 123).

Hay que destacar que, al contrario de Sui Sin Far, su hermana se identificó como japonesa y escribió bajo el seudónimo japonés Onoto Watanna. Eso pone de manifiesto que a finales del siglo XIX y a principios del siglo XX, la mayoría de los americanos tenían una impresión favorable a Japón y a los inmigrantes japoneses, porque a principios del siglo XX Japón había emergido como una nueva potencia económica que gozaba de prestigio a escala internacional. Para muchos asiáticos o euroasiáticos, les resultaba más fácil ser aceptados por la sociedad dominante y obtener una posición social relativamente alta con una identificación japonesa. En este sentido, la elección identitaria de Sui Sin Far no es una decisión fácil.

Con su gran aportación a la etnia china y a la literatura chinoamericana, Sui Sin Far es considerada como una de los fundadores de esta corriente literaria. Esta autora no sólo ha recibido la admiración de autores de *bestsellers* como Kingston, David Henry Hwang, sino también de autores nacionalistas como Frank Chin, quien incluye su ensayo autobiográfico en la antología *The Big Aiiieeeee!* (1991). En términos de los editores de *The Big Aiiieeeee!*, Sui Sin Far fue “one of the first to speak for an Asian-American sensibility that was neither Asian nor white American” (Chan *et al.* 1974: xxi).

b. Lin Yutang, representante de los “chinos americanizados”

Por su parte, Lin Yutang, como hemos dicho en el primer capítulo, durante los años treinta y cuarenta del siglo XX, el portavoz de China en Occidente, fue

considerado como “cultural eye-opener on China” (Yin 2000: 172). En su obra *My Country and My people*, el autor trazaba un retrato de los chinos como minoría modelo que era “loyal, reserved, modest, obedient to elders, and respectful of authority” (Yin 2000: 171). En sus obras de reflexiones filosóficas, explica el Taoísmo y el Confucianismo, “ampliando” los principios que abogan por la paz y la armonía para destacar el carácter “pacífico” de los chinos. En sus libros, el autor evitaba los problemas sociales, sobre todo la discriminación racista y la castración masculina que sufrían los chinos que vivían en las tierras americanas.

Mientras que la sociedad americana otorgó a Lin un honor sin precedentes, los críticos asiáticoamericanos, sobre todo el grupo de *Aiiieeeee!*, negaron su sensibilidad como chinoamericano y le etiquetaron de “Americanized Chinese” que “were intimate with and secure in their Chinese cultural identity in an experiential sense, in a way we American-born can never be” (Chan *et al.* 1974: x) y le acusaron de “exploit ‘Oriental exoticism’”, de ser “morally bankrupt” y de complacer a la sociedad blanca para comprar un “second-class white status” (Yin 2000: 172). El grupo de *Aiiieeeee!* también criticó el Chinatown que describió Lin en su obra *A Chinatown Family* (1948). Según ellos, lo que trazaba Lin era un “euphemized portrait” (Chan *et al.* 1974: xxxi) de Chinatown en el que se ocultaban los factores que pudieran irritar los ojos de los blancos, tales como la prostitución por la prohibición legislativa de la entrada de las mujeres chinas, los juegos de azar, el inglés anómalo que hablaban los chinos, etc. En opinión de estos autores, Lin “come[s] from a white tradition of Chinese novelty literature, would be Chinese writing about American for the entertainment of Americans” (Chan *et al.* 1974: x).

Hemos de admitir que, en cierto sentido, la acusación a Lin por parte del grupo *Aiiieeeee!* tiene razón. Aunque la sociedad americana le otorgó un honor sin precedentes, los americanos nunca lo consideraron uno de ellos ni él mismo se identificó como americano. El título de su obra, *My Country and My people*, pone de manifiesto que el autor nunca perdió su legado étnico y siempre se sintió chino en su

interior. Aquí cabe destacar que, en comparación con sus obras en inglés, las escritas en chino llevan un estilo totalmente diferente, que es “highly political, angry, impassioned, and even rebellious” (Yin 2000: 172). Sus agudas críticas políticas se dirigen directamente al gobierno chino y siempre demostró preocupación por el bienestar del pueblo chino. Al contrario, las obras escritas en inglés, aparte de las novelas que tratan temas variados, se centran en introducir las filosofías chinas, el arte y sabiduría de la vida con un estilo mucho más moderado. Aunque esta diferencia en el estilo creativo y en la elección del tema en las obras escritas en diferentes idiomas se debe parcialmente a los factores editoriales y del mercado, en cierto sentido, se pone de manifiesto su orgullo étnico chino: así prefiere difundir lo bueno y lo positivo de la cultura china y ocultar lo anticuado y lo negativo ante un público ajeno.

Tomando en consideración que Lin se desplazaba constantemente entre China y Estados Unidos, no es adecuado clasificarlo estrictamente entre los escritores chinoamericanos. A pesar de todo, no hay que negar que Lin es un autor altamente americanizado y un gran conocedor de la cultura occidental. Justamente son su doble identidad y su actitud ambigua hacia la cultura china las que le conducen al gran éxito y reconocimiento obtenido en Occidente. En este trabajo, dado el prestigio que consigue a escala mundial y la gran cantidad de obras traducidas a otras lenguas extranjeras, sobre todo al español (hasta hoy en día, todavía es el autor chino que tiene más obras traducidas al español, cf. Anexo II), lo consideramos como un escritor que cruza constantemente la cultura occidental y la china, y desempeña un papel de “embajador cultural” entre los dos mundos.

c. Pardee Lowe, el rechazo rotundo a las raíces étnicas

A partir de la década de los veinte del siglo XX, empezó una época en la que se ponía de relieve la “Americanization” y “Chinese American loyalty” (Yin 2000: 120). La mayoría de la segunda generación participó activamente en este proceso de asimilación y fue etiquetada como “Orientals in appearance but not in reality” (Yin 2000: 118) o “seres de banana” (amarillo por fuera, blanco por dentro, carentes de un

mínimo de ‘orgullo’ étnico) (Simal G. 2000: 158; Yin 2000: 129). Aunque esta generación presenta un alto grado de asimilación a la sociedad americana, siempre se sentía muy molesta por la “errónea equiparación” (Simal G. 2000: 98) por parte de la sociedad americana con los asiáticos “extranjeros” (como ocurría en el episodio que hemos citado en el apartado anterior) y sufría prejuicios raciales simplemente por sus características físicas.

Aparte de las presiones sociales, la segunda generación vivía entre continuos conflictos culturales e intergeneracionales: por una parte, luchaba por la libertad y autonomía personal; por otra, se sentía perpleja y dividida entre la lealtad a las raíces culturales que le exigía su familia y la gran aspiración a conseguir la plena integración en la sociedad dominante, estimulada por la educación recibida. Al igual que la primera generación veía la cultura americana como alejada y extraña, la segunda generación se sentía alienada de la cultura china. Es decir, para ellos, la cultura china había perdido su “poder evocativo” y los valores de la cultura china se han reducido a “meros signos superficiales, no asumidos desde la vivencia personal profunda ni integrados en las circunstancias vitales que les rodean” (Steinberg en Simal G. 2000: 143). Los conocimientos limitados sobre la cultura china obtenidos a través de la tradición oral familiar, las instituciones educativas o los medios de comunicación, el modo más importante de aculturación institucional, han suscitado en esta generación una actitud ambigua hacia China.

Al contrario de la reacción de desasimilación activa adoptada por la primera generación de inmigrantes, la mayoría de la segunda generación “busca un lugar de ‘emplazamiento’ en la cultura americana dominante” (Simal G. 2000: 147). Para lograr integrarse plenamente en la sociedad americana, muchos no dudaron en negar sus rasgos culturales heredados. Como destaca Simal G., la fuga “física y espiritual” de la familia o de Chinatown, “gueto apartado del mundo real del americano medio” (2000: 160, 147), pone de manifiesto plenamente el deseo de total asimilación en la sociedad americana. En las obras de la segunda generación, la afirmación de la

“Americanness” y la ansiedad de demostrar el patriotismo como una “minoría leal” son obvias.

Pardee Lowe, como la mayoría de autores de la segunda generación que vivió en la primera mitad del siglo pasado, optó por negar absolutamente su legado cultural de origen. Lowe, como hemos dicho en el primer capítulo, sufrió un lavado de cerebro por parte de la cultura americana, aceptó ciegamente todos los elementos culturales americanos y rechazó su parte china. Con estas palabras describió su alto grado de americanización en su libro *Father and Glorious Descendant*: “I became a walking encyclopedia of American history... I knew the vivid, gory details, authentic and apocryphal, of every important military engagement in which Americans took part –and always victoriously” (en Yin 2000: 124). Al contrario, en su opinión, China era un país remoto, atrasado y no redimible, y sentía que la educación china que le imponía su familia era la que constituía el mayor obstáculo para convertirse en un verdadero americano. Yin comenta esta opción identitaria con las siguientes palabras:

Seeking to assert his Americanness, Lowe went to the point of self-negation to deny his ethnic affiliation and derogate his Chinese cultural heritage. Focusing on his efforts to ‘melt’ into the American cauldron, the author in reality articulated the notion that the only way Chinese could become respected figures in American society was to break from their ethnic roots (2000: 121).

Cuando se publicó la autobiografía de Lowe, los prejuicios anti-chinos predominaban entre el público americano. Por lo tanto, esta obra no fue muy bien acogida en Estados Unidos. Quizá su admiración ciega por la civilización occidental también fuera una de las causas de esta impopularidad. En ese contexto histórico tan desfavorable para los chinos, esta actitud servil o asimilacionista, que se consideraría como una adulación a la sociedad americana, lejos de complacer al amo blanco, acentuaba su aversión hacia esta etnia indeseada. Hay que destacar que aunque la mayoría de autores de la segunda generación de los chinoamericanos nunca pisa las tierras de China, no se puede pasar por alto la fuerza de las memorias colectivas y las

asociaciones filiales, como indica Gentzler: “these memories and associations, however unacceptable or repressed, are still part of his [their] identity, no matter how much the Anglo-American culture of the present might wish them not to be” (2008: 184).

En este sentido, el abandono absoluto de las raíces étnicas o la actitud asimilista trae consigo necesariamente una sensación de estar *fuera de lugar*: por una parte, la negación absoluta de su parte étnica produce una alienación de la cultura y la comunidad china; por otra, el rechazo y los prejuicios racistas por parte de la sociedad americana los impiden integrarse enteramente en la sociedad americana, como le ocurrió a Pardee Lowe: “Although he was thoroughly American in name, birth, speech, manner, dress, and education –everything but appearance –Lowe painfully discovered that cultural, ethnic, and social biases were against him...” (Yin 2000: 125). Por lo tanto, la combinación y la transgresión mutua de al menos dos culturas parece ser un camino imprescindible en el proceso de identificación chinoamericana.

d. Jade Snow Wong, la autora que decidió “promover” la cultura china

La autobiografía de Jade Snow Wong, *Fifth Chinese Daughter*, salió a la luz en 1950, un momento histórico en el que las circunstancias políticas estaban cambiando radicalmente. Cuando acabó la Segunda Guerra Mundial y se entregaron los japoneses, los chinoamericanos volvieron a obtener la simpatía de la sociedad americana por su diligencia, laboriosidad y sobre todo, su lealtad a Estados Unidos. Aprovechándose de las circunstancias favorables, en lugar de negar su parte étnica, Wong intentó “promover” su etnicidad y convertir su legado étnico en una ventaja que le ayudaría a lograr la aceptación de la sociedad dominante. En esta obra, Jade Snow Wong dedicó mucho espacio a la descripción de las costumbres y la comida chinas, lo que sirvió para satisfacer la curiosidad de los estadounidenses por la extraña, exótica y misteriosa vida de los chinoamericanos de Chinatown. Muchos críticos denominan este tipo de literatura como “autobiography as guided Chinatown tour” (Wong 1997: 46), que intenta manifestar “the greatness of America in that even a minority woman

much repressed by her family could attain the American Dream” (Ling 1990: 120). En la obra, Wong también se esforzó por establecer estereotipos positivos de los chinoamericanos como ‘minoría modelo’. Aunque la autora consiguió gran éxito, la ausencia de cuestiones sociales en su obra, tales como la discriminación racista, se convirtió más adelante en motivo de crítica por parte de los activistas chinoamericanos contemporáneos, quienes atribuyeron a Wong la etiqueta de ‘Chinese Uncle Toms’ y ‘whitewashed’ (Yin 2000: 120).

En esta obra, se ve obviamente que la autora mantenía una actitud ambigua hacia la cultura china: por un lado, criticaba la misoginia y el patriarcado chinos y expresaba una apasionada admiración por la vida fuera de Chinatown; por otro, no negaba la cultura china, se sentía orgullosa de la civilización china e incluso creía que la cultura china, en cierto sentido, era superior a la occidental. Por ejemplo, al hablar de las técnicas culinarias, la autora comentaba: “A Chinese can cook foreign food as well as, if not better than, the foreigners, but a foreigner cannot cook Chinese food fit for the Chinese” ([1950] 2002: 114). Aunque el gran éxito que obtuvo Wong con *Fifth Chinese Daughter* se debe a muchos otros factores que hemos analizado en el primer capítulo. En comparación con el fracaso que sufrió Lowe, la afirmación de la etnicidad, sin duda alguna, desempeñó un papel de suma importancia.

e. Maxine Hong Kingston, creadora de mitos chinoamericanos

Como hemos dicho en el primer capítulo, Kingston describe en sus obras de manera sutil los conflictos entre el intento de superar el sentimiento de estar *fuera de lugar* y la ansiedad de buscar la libertad personal en el proceso de contrucción de su identidad chinoamericana, para lo que pone énfasis en la especificidad de la sensibilidad chinoamericana. En *The Woman Warrior* la autora teje una red de historias reales y leyendas folklóricas que protagonizan diferentes personajes femeninos. A través de esta red de “different versions of the American dream mixed with the Chinese American reality”, la autora intenta crear “an epic of Chinese American life and the place of women in it” (Yin 2000: 231).

Como *The Woman Warrior*, obra que se desarrolla entre la imaginación y la realidad, Kingston también vivió y creció en un ambiente familiar lleno de fantasmas y leyendas creado por los relatos orales de su madre; mientras tanto, participaba en la vida social americana que “seems prosaic, almost banal” y que contiene “fewer ambiguities and mysteries, less color and sound” (Kim 2006: 204). En este espacio intersticial donde operan simultáneamente diferentes fuerzas contradictorias, Kingston estaba atrapada irremisiblemente en una situación ambigua y siempre intentaba “sort fact from fantasy in order to come to terms with the paradoxes that shape her life as a member of a racial minority group in America” (Kim 2006: 199). Para no perderse en este mundo *entre*, la autora tuvo que hacerse fuerte para poder abrazar todas las ambigüedades a las que se enfrentaba, como afirma la protagonista del capítulo titulado “White Tiger” de *The Woman Warrior*: “I learned to make my mind large, as the universe is large, so that there is room for paradoxes” (Kingston 1989: 29).

La reescritura de las leyendas e historias chinas constituye una estrategia principal que adopta la autora para construir su identidad chinoamericana, la cual también es el punto clave que provoca los “ataques” feroces de los nacionalistas chinoamericanos, que la acusaron de falsear las experiencias chinoamericanas. Por ejemplo, en *The Woman Warrior*, en el capítulo “White Tiger”, la autora reescribe la historia de Fa Mulan, protagonista de una leyenda popular de la dinastía Beiwei, que suplantó a su padre en la guerra contra la invasión de las minorías del Norte ocultando su condición de mujer. Kingston inserta en esta reescritura una escena de la historia del general Yue Fei de la dinastía Song: antes de que partiese hacia la guerra, su madre inscribió en sus espaldas tatuajes de caracteres chinos “精忠报国” (servir a su país con toda lealdad) como declaración de determinación; en *China Men*, reescribe un episodio de la novela china de la dinastía Qing *Jin Hua Yuan* (*Flores en el espejo*). En esta obra, Lin Zhiyang y Tang Ao se aventuraron a navegar por el mar y un día llegaron al Reino de las Mujeres. Lin Zhiyang fue capturado y elegido como “concubino” de la reina y sufrió torturas de todo tipo que las mujeres sufrían

habitualmente, por ejemplo, perforaciones en las orejas, el vendaje de los pies, etc. Kingston sustituyó al protagonista Lin Zhiyang por Tang Ao y comparó la navegación realizada por los protagonistas con el viaje de los chinos que intentaban buscar fortuna en la “Montaña de Oro” (Gold Mountain, San Francisco de Estados Unidos); las torturas que sufrió el protagonista establecen también una analogía con la castración que sufrían los hombres chinos en la sociedad americana.

Vemos que partiendo de motivos estéticos y creativos, Kingston adaptó los mitos chinos a las nuevas circunstancias americanas sin tomar en consideración la verosimilitud ni la unicidad de los sucesos. Frente a las duras críticas, Kingston se defendía con estas palabras: “I am not a sociologist who measures truth by the percentage of times behavior takes place” y “I am not writing history or sociology but a ‘memoir’..., ‘a form which...can neither [be] dismiss[ed] as fiction nor quarrel[ed] with as fact’” (Kingston 1982: 63, 64). Además, Kingston insistía en que era necesario revisar y adaptar los mitos culturales atendiendo al contexto chinoamericano. Según ella, su reescritura de las historias tradicionales chinas “is not a Chinese legend but a Chinese American allegory” o “a Chinese myth ‘transformed by America’” (Kingston 1982: 57). Hay críticas que indican que la denuncia a la misoginia y al patriarcado chino que se ponen de manifiesto en las obras de Kingston, sobre todo en *The Woman Warrior*, agrava la oposición entre hombre y mujer. Sin embargo, lo que intenta conseguir la autora es reclamar una identidad chinoamericana en la que “sexual identity, racial identity, and national identity come together when the claim is laid on America” (Kim 2006: 199).

f. Frank Chin, partidario fiel de la autenticidad de la cultura china

Frank Chin se sentía muy molesto por la homogeneización³ de los chinos por

³ En realidad, la sociedad dominante no sólo homogeneiza a los chinos sino también a las diferentes comunidades asiáticas. Por ejemplo, cuando se publicó “No Name Woman” de Kingston (un capítulo de *The Woman Warrior*) en la revista *Viva*, la ilustración que acompañaba a este capítulo era una pintura de “Japanese maidens at the window” en la que “they wear kimonos, lacquered hair-dos, and through the window is lovely, snow-capped Mt Fuji” (Kingston 1982: 61). Esta homogeneización también se muestra en la portada de la versión española de *The Woman Warrior*, *La mujer guerrera*, que se publicó en 2009. Aunque la protagonista de esta obra es una chica chinoamericana, en la portada se ve la imagen de una *samurai* japonesa de kimono que sostiene en la mano una espada (cf. figura I de Anexo I).

parte de la sociedad americana. Constantado que los chinoamericanos nacidos en Norteamérica siempre sufrían e incluso sufren hoy la errónea equiparación con los chinos de la República Popular China, de Hong Kong o de Taiwán, o con los chinos inmigrantes recién llegados a Norteamérica, Chin afirma que son grupos muy diferentes y que “[t]here is no cultural, psychological bridge between me and the Chinese immigrants” (en Kim 2006: 175). La sociedad americana siempre tomaba o toma a los chinos nacidos en las tierras norteamericanas como extranjeros inasimilables, como “temporary sojourners with foreign sensibilities or docile, compliant members of a ‘model minority’” (Kim 2006: 175). Según Frank Chin, la verdadera intención de esta homogeneización consiste en excluir a los chinoamericanos de la sociedad y cultura americanas y negar su gran aportación a la historia americana. Así Kim indica que el verdadero objetivo de insistir en la distinción entre los chinoamericanos y los chinos por parte de Chin consiste en “prevent racists from continually attempting to exclude Chinese Americans from participation in American life by relegating them to the status of foreigners...” (Kim 2006:176).

Chin también distingue a los chinoamericanos nacidos en Norteamérica de los chinos americanizados que pertenecen a la clase de la élite, como Lin Yutang, quien, según Chin, mantiene una identidad totalmente china. En lugar de “embellecer” la cultura china y difundirla en la sociedad americana, Chin centra su atención en la austeridad y las frustraciones que han sufrido los chinoamericanos comunes y corrientes, sobre todo los hombres, en la sociedad americana, que mantiene una actitud racista hacia el Otro. Con esta diferenciación, Chin pone énfasis en una supuesta “verdadera” sensibilidad chinoamericana, insistiendo en que “[w]e’re not interchangeable. Our sensibilities are not the same” (en Kim 2006: 176). Chin opta por un modelo *neither/nor*: no es chino ni americano sino chinoamericano. Jeffery Paul Chan aboga por este modelo de construcción de identidad; defiende, en este sentido, que hay que “throw out what’s Chinese and what’s white and then try to get even. What’s left will be Chinese American” (en Kim 2006:175).

Según Chin y sus partidarios, en el largo proceso de configuración de la identidad chinoamericana se mantiene el modelo de “either/or”⁴: el individuo se vuelve chino o se hace americano, lo que genera una doble personalidad. En su opinión, por mantener una actitud ambigua hacia la cultura china, Lin Yutang y Jade Snow Wong, son los mayores representantes de este fenómeno. Esta doble personalidad o doble legado cultural conduce directamente al rechazo tanto por los chinos como por los americanos:

Thus, fourth-, fifth-, and sixth-generation Asian-Americans are still looked upon as foreigners because of this dual heritage, or the concept of dual personality which suggests that the Asian-American can be broken down into his American part and his Asian part. This view explains Asian assimilation, adaptability, and lack of presence in American culture. This sustaining inner resource keeps the Asian-American a stranger in the country in which he was born (Chan *et al.* 1974: xxv).

Aunque Chin y sus partidarios nunca disimulan su intento de distinguir a los chinoamericanos de los chinos, no niegan los valores de la cultura tradicional china y recurren a las obras literarias clásicas, tomándolas como su principal arma para luchar contra los autores que, según ellos, “falsean” la cultura china y “distorsionan” las experiencias de los chinoamericanos. En opinión de Chin, obras tales como *The Woman Warrior* de Kingston, *The Joy Luck Club* y *The Kitchen God's Wife* de Amy Tan, *M. Butterfly* de David Henry Hwang, etc. están ancladas en la distorsión de las leyendas y mitos tradicionales y las falsas interpretaciones de la historia y la cultura chinas, lo que, en cierto sentido, ‘exotiza’, o, en términos de Said, orientaliza el lado chino de los chinoamericanos. Chin acusa a estos autores de ser “yellow agent of the stereotype” (Yin 2000: 235), “Christian soldiers” o “whitewashed Chinese” que “have capitalized on their ‘Orientalness’” (Yin 2000: 241). En términos de Chin:

They bought their way into second-class white status by humiliating their whole

⁴ También lo denominan con la metáfora “spaghetti–chow–mein”: “I am American because I eat spaghetti and Chinese because I eat chow mein” (Chan *et al.* 1974: xi, xiv).

race and people and history [...] This is exactly what white culture has demanded...Writing is white, the standards of art and culture are white, and this tyranny of culture by the whites has been an oppressive force on non-white arts (en Yin 2000: 241).

El grupo de *Aiiieeeee!* incluso tomó a estos autores como enemigos y les declaró una guerra literaria: “I have no advice for young yellow writers, only a warning and a promise: as long as I live, if you fake it, I will name you and your fake tradition” (en Yin 2000: 235). Mientras que Frank Chin y sus defensores criticaron ferozmente las obras de Jade Snow Wong, Maxine Hong Kingston, Amy Tan, etc., la crítica feminista percibía las narrativas de las escritoras chinoamericanas como una fuerza que contrarrestaba la tradición heroica masculina y apoyaba la posición feminista que adoptó Kingston en su obra, porque “Kingston appropriates the dominant patriarchal discourse not only to form a unique female voice but also to interpret ethnic minority experience” (Cheung en Fang 2008: 260). Como indica Fang (2008: 260), la crítica feminista ve a en *The Women Warrior* la descripción de una experiencia típica de una mujer chinoamericana que luchaba por conciliar las paradojas derivadas de la condición *in-between* y de una identidad doblemente marginada.

Según William Wei (en Yin 2000: 240), se puede entender esta divergencia dentro de la corriente literaria chinoamericana como dos tendencias interrelacionadas: la tendencia social-ideológica, que pone énfasis en la responsabilidad y los compromisos sociales y ideológicos de los escritores, cuyo mayor representante sería Frank Chin, y la tendencia individual-estética, que concede más importancia a la libertad de creación y a los valores estéticos de las obras literarias, encabezada por Kingston, Tan y Hwang, etc. El primero de estos grupos insiste en que los escritores étnicos tienen la responsabilidad de hablar en nombre de toda la comunidad étnica, de ilustrar las “verdaderas” experiencias de sus miembros y revelar la falsedad de los estereotipos raciales creados por la cultura dominante; por el contrario, la segunda tendencia se decanta por el individualismo americano: destaca que las prácticas

literarias se deberían basar en la preferencia personal con respecto a la elección del tema, el estilo y las técnicas creativas.

Partiendo de esta perspectiva individual-estética, Kingston contraataca las críticas de los escritores masculinos con las siguientes palabras: “why must I ‘represent’ anyone besides myself? Why should I be denied an individual artistic vision?” (Kingston 1982: 63). Amy Tan también expresa la misma idea: “I write for myself. I write because I enjoy stories and make-believe...I write stories about life as I have *misunderstood* it. To be sure, it’s Chinese-American life, but that’s the only one I’ve had so far” (Tan 2003: 304-5; énfasis mío). Aunque estas autoras tienen razón en cierto sentido, no se puede ignorar las consecuencias de estas “reescrituras”, porque los lectores, sobre todo los que no están familiarizados con los chinoamericanos o con la cultura china, tienden a tomar las historias o leyendas “reinventadas” como reales. Muchos críticos chinoamericanos también muestran su preocupación. Por ejemplo, al comentar las primeras novelas de Amy Tan, *The Joy Luck Club* y *The Kitchen God’s Wife*, Sauling Cynthia también indica: “[t]here are many details whose existence cannot be justified on structural or informational grounds, but whose function seems to be to announce ‘We are Oriental’ to the ‘mainstream’ reader” (en Yin 2000: 242).

Aquí cabe mencionar que aunque Chin y sus colegas pusieron en cuestión la autenticidad y la autoridad de los escritores de *bestsellers*, muchos de sus conceptos sobre la tradición heroica china se asentaban en las interpretaciones parciales del confucianismo. Confucio, sabio, gran maestro y filósofo en la historia, según Chin, pasó a convertirse en “a historian, a strategist, a warrior” (en Wu 2008: 34); las doctrinas clásicas confucianas que priman la moralidad en la formación personal, cristalizaron en “the ethic of popular revenge against the corrupt state” (Chin 1991: 35) en las reclamaciones de Chin. Así como Wu (2008: 34) indica, el Confucio benévolo en la cultura tradicional china se ha convertido en un Confucio militante o un defensor de la guerra a los ojos de los activistas chinoamericanos. Basándose de esta “nueva” interpretación de Confucio, el grupo de *Aiiieeeee!* afirmó: “We are born to fight to

maintain our personal integrity. All art is martial art. Writing is fighting. [...] Living is fighting. Life is a war” (Chin 1991: 35).

Es evidente que esa interpretación parcial del confucianismo también constituye una adaptación o una reescritura de la filosofía clásica china que se corresponde a esa ideología concreta que luchaba contra la castración de los hombres asiáticos y que abogaba por restaurar la masculinidad defendida por el grupo de *Aiiieeeee!*. Sin embargo, el excesivo énfasis que este grupo puso en la restauración de la masculinidad y la radicalidad con la que criticó a sus rivales⁵ también produjeron efectos negativos, entre los que cabe citar de manera especial el reestablecimiento del machismo o la hegemonía masculina. Como señalaba King-kok Cheung: “refutation of effeminate stereotypes through the glorification of machismo merely perpetuates patriarchal terms and assumptions” (en Fox 2008: 216).

Aunque Maxine Hong Kingston y Frank Chin están en oposición absoluta, coinciden en la intención de reclamar una identidad específica y una especial sensibilidad chinoamericana, desafiando los estereotipos impuestos por la sociedad americana sobre los chinos: “Rather than presenting a portrait of humble, loyal, Americanized, and law-abiding immigrants or an image of passive, obedient, disciplined, and hardworking American-born Chinese, Chin and Kingston demonstrate ethnic pride as they recount and redefine the Chinese American experience” (Yin 2000: 230). En términos de Eleina Kim, los autores jóvenes de esta época, como Chin y Kingston, “‘claim America’ for Asian Americans by demonstrating Asian roots in American society and culture” y “turn their interest away from community portraiture and towards questions of individual Asian American identity within the context of the larger society” (2006: 173).

g. Amy Tan, Gus Lee, Gish Jen, el retorno a los orígenes culturales

⁵ Con respecto a la actitud extremista de Chin hacia los autores de *bestsellers*, David Henry Huang lo denominó como “the Ayatollah of Asian American” (Yu 2009a: 108).

Desde los años sesenta y setenta del siglo XX, gracias al despertar de la conciencia étnica, el desarrollo del multiculturalismo y las lecciones aprendidas de las generaciones anteriores, muchos autores son conscientes de que ni la asimilación total ni el rechazo absoluto de las raíces étnicas pueden salvarlos de la situación de estar *fuera de lugar*. A diferencia de las generaciones anteriores, al mismo tiempo que reivindican su identidad americana, no renuncian a sus raíces culturales. En otras palabras, estos escritores intentan crear un espacio más abierto en el que cabrán otros nuevos modelos literarios que son capaces de extender la definición de la etnicidad, la historia y la cultura basándose en las experiencias transculturales e híbridas.

Sin duda alguna, Gus Lee es uno de los mayores representantes de esta generación y se define a sí mismo como “a typical American with strong Chinese roots” (Wang 2008: 232). Las obras de Gus Lee, como hemos dicho en el primer capítulo, tienen temas variados que superan el repertorio tradicional. Gish Jen también intenta explorar y estudiar a fondo las cuestiones sociales de interés común, aunque los protagonistas son chinoamericanos y las historias se desarrollan entrelazadas con las experiencias migratorias. En sus propias palabras: “I’ve tried to be someone who really thought about the American project, and what it means, what this nation is... I try to use my vantage point from the margins to kind of illuminate the larger questions.”⁶ Como Gus Lee, al mismo tiempo que enfatiza su “Americanness”, Gish Jen no niega su origen étnico: “I don’t think that you need to erase all the particulars of the Chinese-American experience in order to capture the essential American experience.”⁷ En las obras de Amy Tan, también se ve un retorno a la cultura china, como veremos en los apartados posteriores.

Al analizar casos concretos, se nota que a lo largo de una historia de más de cien años, los autores chinoamericanos han probado diferentes modos de identificación en el proceso de construcción de la identidad chinoamericana. Hay que

⁶ <http://news.harvard.edu/gazette/2002/01.24/11-gishjen.html>

⁷ http://www.pbs.org/becomingamerican/ap_pjourneys_transcript1e.html

destacar que no se trata de un proceso pacífico. Esta ruta identitaria está llena de conflictos y negociaciones entre la cultura china y la americana. Ninguna opción identitaria se puede realizar en el lado de una cultura, la original o la de acogida, sino en el intersticio que se encuentra entre las dos, como indica Clifford: “La acción cultural, la configuración y reconfiguración de identidades, se realiza en las zonas de contacto, siguiendo las fronteras interculturales (a la vez controladas y transgresoras) de naciones, pueblos, lugares” (1999: 18).

Además, la identidad es una cuestión política; de ahí que la elección de identidades no sea voluntarista sino históricamente condicionada. Es decir, no es una elección binaria ni un conjunto abierto de alternativas sino un procesamiento de elementos históricamente determinados, por ejemplo, la raza, la cultura, la clase, el género y la sexualidad, que se produce en los encuentros conflictivos y los diálogos con el otro (cf. Clifford 1999: 64, 25). En otras palabras, la identidad es una construcción históricamente configurada y la elección de una identidad no es en absoluto neutral: viene determinada en gran medida por las circunstancias históricas en las que se encuentra una persona. Hall destaca la importancia de la historización de las identidades en la era poscolonial en el siguiente fragmento:

We need to situate the debates about identity within all those historically specific developments and practices which have disturbed the relatively ‘settled’ character of many populations and cultures, above all in relation to the process of globalization...and the processes of forced and ‘free’ migration which have become a global phenomenon of the so-called ‘post-colonial’ world (1996: 4).

A pesar de ello, las opciones que pueden adoptarse son múltiples: o bien se opta por mantener los ritos, costumbres y valores de la cultura china, como el padre de *Fifth Chinese Daughter* y las madres de *The Joy Luck Club*, o bien se elige la asimilación total, como Pardee Lowe, o bien se opta por “traducir” lo bueno de la cultura china a la sociedad americana como Lin Yutang, o bien se intenta destacar la sensibilidad chinoamericana, como Maxine Hong Kingston y Frank Chin, o bien se

retorna al legado ancestral chino, como Amy Tan, Gus Lee y Gish Jen. Los autores o los personajes de sus obras, condicionados por las circunstancias históricas donde se hallan, se ven obligados a elegir lo que más les convenga. Además, en cualquier caso, las actitudes tanto hacia China como hacia Norteamérica no pueden ser iguales que las de un chino o de un norteamericano monocultural, puesto que estas actitudes se configuran en los incesantes encuentros, conflictos y diálogos de diferentes culturas. Esta posición fronteriza abre un nuevo camino hacia

la pluralidad y la hibridación por el cual las narradoras pueden abrazar diferentes culturas, en algunos casos contradictorias, y forjar una identidad en proceso continuo de construcción, nunca acabada ni cerrada, sino abierta a la interacción con otras culturas y con las circunstancias que la rodean, sin por ello olvidar los orígenes (Simal G. 2000: 140).

Tomando en consideración el papel de suma importancia que desempeña la cuestión de la identidad en la literatura chinoamericana, no es exagerado decir que todas las estrategias creativas traductoras que emplean los autores chinoamericanos están al servicio de su construcción identitaria. Por lo tanto, conocer bien los diferentes modos de construir la identidad chinoamericana y sus circunstancias históricas nos ayudará a localizar diferentes obras que se corresponden con diferentes ideologías y a determinar las estrategias traductoras adecuadas a la hora de traducir estas obras literarias.

2.3 Dentro de la tradición orientalista o en contra

La identidad, materializada a través del lenguaje, o mejor dicho, a través del discurso, es una construcción social, cultural y política que está profundamente arraigada en una red de relaciones asimétricas de poder. Las identidades que ocupan una posición dominante intentan “construir” al Otro en su beneficio y pretenden perpetuar su supremacía a través de las prácticas discursivas. Mientras tanto, las marginadas, relegadas a una posición inferior, o bien se ven obligadas a aceptar pasivamente los valores y los criterios dominantes hasta el punto de despreciarse a sí

mismas, o bien se levantan a luchar para romper y fracturar las identidades homogéneas establecidas por la dominación del poder. En este sentido, la identidad “is deeply implicated in relations of domination and dependence, equally capable of maintaining or disrupting them” (Venuti 1998a: 158). En términos foucaultianos, el discurso tiene gran poder a la hora de construir la realidad; las personas conocemos el mundo a través de las representaciones producidas por las prácticas discursivas. En este sentido, parafraseando a Hall, las identidades se constituyen dentro, no fuera, de las representaciones (1996: 4). Entre los estudios sobre el gran poder del discurso colonial a la hora de construir las representaciones del colonizado, sin duda alguna, la obra *Orientalismo* de Said, uno de los textos fundamentales de los estudios postcoloniales, nos da claves para un análisis en profundidad.

2.3.1 Orientalismo

Según Said, Occidente “representa” o “construye” Oriente mediante el discurso orientalista a lo largo de la historia colonial. El discurso orientalista incluye una serie de textos occidentales de índole diversa, desde obras intelectuales y académicas dedicadas a enseñar, estudiar o administrar Oriente (por ejemplos, los textos filológicos, sociológicos, antropológicos, historiográficos, documentos políticos o administrativos), hasta las obras estéticas y artísticas, como la literatura, etc. Estas prácticas discursivas componen el discurso orientalista o el orientalismo, que constituye “un estilo de pensamientos que se basa en la distinción ontológica y epistemológica que se establece entre Oriente y —la mayor parte de las veces— Occidente” (Said 1990: 21) y en realidad es “una institución colectiva” que tiene el poder de “hacer declaraciones sobre él [Oriente], adoptar posturas con respecto a él, describirlo, enseñarlo, colonizarlo y decidir sobre él” (Said 1990: 21). En pocas palabras, el orientalismo es “un estilo occidental que pretende dominar, reestructurar y tener autoridad sobre Oriente” (Said 1990: 21).

Mediante el discurso orientalista, Occidente produce una serie de representaciones estereotipadas de Oriente en beneficio de Occidente y en función de

las normas culturales y políticas occidentales. Estas representaciones, en cierta medida, son “formaciones” y “deformaciones” (Said 1990: 323) de una realidad, que tiende a presentarse como “eternamente estática, congelada y fija”, negando a Oriente y al oriental “incluso la más mínima posibilidad de desarrollo, de transformación, de movimiento humano” (Said 1990: 251). En este sentido, el discurso orientalista también se puede denominar como un “conjunto de representaciones y –lo que es más importante– de *reglas de representación* que permiten pensar, conceptualizar o administrar culturalmente las relaciones coloniales” (Vega 2003: 16). De esta manera, Oriente, descrito por Occidente, no es un Oriente “natural” sino un Oriente “artificial” y se convierte en una entidad “inmutable, absolutamente diferente de Occidente” (Said 1990: 126), que sólo existe para ilustrar de forma particular su excentricidad y extravagancia. En términos de Said, para Occidente, “su Oriente no es Oriente tal y como es, es Oriente tal y como ha sido orientalizado” (Said 1990: 135).

Con este discurso orientalista, se colocan Oriente y Occidente en posiciones opuestas de manera irreductible. El establecimiento de este dualismo trae consigo la distinción incuestionable entre la superioridad occidental y la inferioridad oriental, cuya motivación principal consiste en justificar que “la identidad europea es superior a todos los pueblos y culturas no europeas” (Said 1990: 26). Mientras que lo Oriental es “irracional, depravado (perdido), infantil, ‘diferente’”, Occidente es “racional, virtuoso, maduro, ‘normal’” (Said 1990: 63). De diferentes maneras, Occidente se describe a sí mismo como dominante, desarrollado y superior, y se sitúa en el centro del poder; al contrario, Oriente pasa a ser dominado, subdesarrollado e inferior y se relega a la periferia. En resumen, el proceso de orientalización no es “ingenuo, ni apolítico, ni responde únicamente a la fantasía exótica y al escapismo europeo” (Vega 2003: 88), porque una oposición binaria nunca supone una “coexistencia pacífica” sino una “jerarquía violenta” (Vidal 2007b: 33). Aquí Said analiza el discurso orientalista en sentido foucaultiano indicando que “[l]a relación entre Occidente y Oriente es una relación de poder, y de complicada dominación: Occidente ha ejercido diferentes grados de hegemonía sobre Oriente” (Said 1990: 24). Como el discurso

orientalista se produce en una red de relaciones asimétricas de varios tipos de poder (político, intelectual, cultural, moral, etc.) (cf. Said 1990: 32), Occidente “ha sido capaz de manipular –e incluso dirigir– Oriente desde un punto de vista político, sociológico, militar, ideológico, científico e imaginario a partir del periodo posterior a la Ilustración” (Said 1990: 21).

A pesar de que Said ponga énfasis en las relaciones jerárquicas entre Oriente y Occidente, también destaca la reciprocidad entre ellos, porque “las dos entidades geográficas, pues, se apoyan, y hasta cierto punto se reflejan la una en la otra” (Said 1990: 23). En otras palabras, “no puede existir un Oriente, como alteridad, sin Occidente como mismidad” (Mignolo 2003: 113). Está claro que si no existiera un Oriente extraño como el “Otro”, tampoco tendría sentido la existencia de un Occidente familiar como el “yo”. En el mismo proceso en el que se promueven los estereotipos negativos de Oriente también se propagan los positivos de Occidente; la degradación de Oriente coincide con la elevación de Occidente. Al revisar los dogmas del orientalismo, se ve con claridad que sus principales motivos residen en “reducir a la esencia y despojar de humanidad a otra cultura, a otro pueblo y a otra región geográfica” (Said 1990: 140).

Una de las consecuencias más directas que trae consigo el orientalismo consiste en la creación de una serie de estereotipos que representan a Oriente y que reducen o neutralizan los rasgos diferenciados de Oriente de manera homogeneizada y estática. Gracias al gran poder del orientalismo, Oriente se ha convertido en una unidad monolítica. En *The Location of Culture*, Homi Bhabha, basándose en los análisis de Said, continúa y profundiza en los estudios de las representaciones y los estereotipos. Bhabha define el estereotipo como “an arrested, fixated form of representation that, in denying the play of difference (which the negation through the Other permits), constitutes a problem for the *representation* of the subject” (Bhabha [1994] 2004: 107). Según África Vidal, esta representación estereotipada

reduce y exagera, pero sobre todo inmoviliza, fija unos rasgos, los naturaliza; convierte lo diferente en anormal, exótico, temible y, muchas veces, inaceptable, por lo que establece límites y procedimientos de exclusión, y deja de lado lo que no es 'lo nuestro', dando así lugar a asimetrías de poder (2007b: 29; 2010: 89).

Bhabha pone énfasis en el proceso ambivalente de la identificación, que se basa "as much on mastery and pleasure as it is on anxiety and defence, for it is a form of multiple and contradictory belief in its recognition of difference and disavowal of it" ([1994] 2004: 107). Según Bhabha, el "narcisismo" y la "agresividad" ([1994] 2004: 110), dos formas de identificación, están activamente interrelacionadas en el proceso de establecer un estereotipo: por un lado, la negación a la diferencia da forma a una imagen narcisista y, por otro, el reconocimiento de la diferencia provoca una agresividad, porque lo diferente o lo extraño, lo que no encaja con las categorías familiares establecidas de lo Mismo, nos inquieta, nos hace poner en duda su normalidad e incluso nos amenaza. En otras palabras, el estereotipo consiste en un punto de intersección entre la identificación y la alienación, entre deseo y terror. Por ejemplo, el establecimiento del estereotipo del colonizador como vencedor requiere afirmar de manera constante y repetitiva otros estereotipos del colonizado como ser aterrorizado.

En las obras que tratan temas relacionados con China escritas por autores occidentales, se ve claramente la tradición orientalista y abundan los estereotipos sobre los chinos. En las obras de la literatura chinoamericana, corriente literaria que toma forma y se desarrolla en Occidente, también se muestra en diferente medida esta tradición orientalista. Sin embargo, en estas obras el orientalismo se pone de manifiesto de una manera más compleja: los autores mantienen una actitud ambigua hacia las representaciones y los estereotipos orientalistas; en sus obras se ven tanto el rechazo como el refuerzo de ellos y tanto la tendencia de anti-orientalismo como la de auto-orientalización.

2.3.2 Los estereotipos asiáticos establecidos dentro de la tradición orientalista

occidental

Las culturas asiáticas y los asiáticos no se pueden escapar del poder del orientalismo. Mediante la orientalización, Occidente ha producido una serie de representaciones e imágenes estereotipadas que atribuyen a las culturas asiáticas etiquetas entre las que cabe destacar la de misteriosa, enigmática, insondable, mística o eternamente inescrutable, convirtiéndolas en trans fondo exótico en el cual enmarcar las aventuras e ideas románticas de los occidentales. En su libro *Identidad étnica y género en la narrativa de escritoras chinoamericanas* (2000), Begoña Simal González hace un resumen de los valores y cualidades tradicionalmente considerados ‘orientales’ que Occidente ha impuesto a los asiáticos:

ausencia de agresividad (física y verbal), compostura (discreción, limpieza, tacto, recato), espiritualidad y religiosidad (en especial, culto filial y ancestral), sumisión y falta de autonomía, duplicidad; escasa fortaleza física, racionalidad y control emocional; a-sexualidad (homosexualidad), pasividad y silencio (acatamiento, permanencia, ‘domesticidad’) (Simal G. 2000: 93).

Aquí cabe destacar que, en los últimos años, el enorme desarrollo de los medios de comunicación y la activa participación de la industria cinematográfica en la difusión cultural, instrumentos que podrán reducir la distancia entre Oriente y Occidente, no han logrado derrotar, sino que han reforzado y perpetuado estas representaciones estereotípicas y estas concepciones simplistas del Otro. Estas caricaturas que denigran e incluso demonizan a los asiáticos han echado raíz en las tierras americanas y han llegado a formar parte de la cultura americana popular. Como indica Kim:

Caricatures of Asian have been part of American popular culture for generations. The power-hungry despot, the helpless heathen, the sensuous dragon lady, the comical loyal servant, and the pudgy, desexed detective who talks about Confucius –all are part of the standard American image of the Asian (2006: 3).

El “afeminamiento” o la “castración” de los hombres asiáticos y la exageración de la feminidad de las mujeres asiáticas por parte de la sociedad blanca

constituyen las manifestaciones más representativas del orientalismo en la literatura occidental, por los cuales se relega a los asiáticos que viven en tierras americanas a una posición marginada. Para Wong, “[t]he skewing of Asian Americans of both sexes toward the female side is an index of the entire group’s marginalization and its function as the ‘good natives’ in American cultural myth” (1992: 112). En la cultura popular americana, los estereotipos de las mujeres asiáticas se corresponden con la “mad woman in the attic” o con la “angel in the house” (Ling 1990: 11), dos modelos totalmente opuestos cuyos mayores representantes respectivamente son Dragon Lady y Madama Butterfly. Amy Ling describe los dos estereotipos con las siguientes palabras:

Dragon Lady, a female counterpart to the diabolical Fu Manchu. With her talon-like six-inch fingernails, her skin-tight satin dress slit to the thigh, she can poison a man as easily as she seductively smiles and puffs on her foot-long cigarette holder. An “Oriental” Circe, she is as desirable as she is dangerous... [En oposición, el modelo de “angel in the house”] is modest, tittering behind her delicate ivory hand, eyes downcast, always walking 10 steps behind her man, and best of all, devoted body and soul to serving him (1990:11).

Estos estereotipos orientalistas de las mujeres asiáticas se refuerzan en la cultura anglo-americana e incluso en la cultura occidental a través de un número importante de obras literarias, películas, óperas, etc. creadas dentro de la tradición orientalista. Citaremos a título ilustrativo algunos ejemplos: aparte de la famosa ópera italiana *Madama Butterfly* de Puccini, el musical *Miss Saigon* de Claude-Michel Schönberg y Alain Boublil, una adaptación de *Madama Butterfly* ambientada en la guerra de Vietnam, también narra la tragedia de una chica vietnamita que fue abandonada por su amante, un soldado estadounidense; en la ópera *Turandot* de Puccini, historia ambientada en la dinastía Yuan de China, la princesa Turandot, en cierto sentido constituye otra versión de Lady Dragon: es una mujer seductora que tiene una belleza incomparable pero corazón de hielo; en la película *Memorias de una geisha* (2005), producida por Steven Spielberg y dirigida por Rob Marshall, la protagonista Chiyo, una geisha que se enamora de un comerciante japonés muy

occidentalizado y se convierte en su amante, deja entrever la sombra de *Madama Butterfly*.

Los estereotipos masculinos más negativos que ya están enraizados profundamente en la cultura occidental son Fu Manchu y Charlie Chan. Fu Manchu, figura creada por el escritor inglés Sax Rohmer a principios del siglo XX, aparece plasmado como un hombre “vicious, cunning, cruel, and homosexual”, que es “the master of the evil world” (Wang 2008: 226) y se empeña en derrocar a la civilización occidental y la raza blanca mediante la “brujería asiática” (torturas, trampas insidiosas, peligrosas y bien ideadas, fabricación de drogas o venenos). Esta imagen que “combines the sinister Chinese opium smoker and the mysterious image of Oriental herbalist” (Yin 2000: 138), refleja los prejuicios impuestos sobre la raza china y el terror al “Yellow Peril” por parte del público americano. Sin duda alguna, ha sido Fu Manchu quien lleva la imagen de los chinos a su máxima infamia. En contraposición, Charlie Chan, un “Oriental good guy” que tiene “a benign and benevolent Chinese character” (Yin 2000: 137-8), surge para ofrecer a la sociedad dominante un estereotipo “positivo” de la “minoría ejemplar”. En las 48 películas de Hollywood que se basan en una serie de novelas de Earl Derr Biggers (1884-1933), novelista americano, Charlie Chan, un detective que reside en Hawái, aparece plasmado como un hombre chino “intelligent, kind, responsible, and brave in his pursuit of villains” (Wang 2008: 226). Sin duda, en comparación con la figura de Fu Manchu, la figura de Charlie Chan es mucho más positiva y su posición social en la clase media “represents upward mobility, symbolizing at least a small step toward a higher rung on the social ladder” (Yin 2000: 138). Sin embargo, en esta representación aún están implícitos prejuicios racistas, como comenta Yin: “the pudgy, seemingly sexless Charlie Chan, speaking heavily accented ‘fortune-cookie wisdom’ and cloaked in inscrutability, is still a racial novelty” (Yin 2000: 138).

Obviamente, estas imágenes estereotipadas orientalistas están muy lejos de la realidad y constituyen “representaciones” manipuladas en función de los intereses de

la sociedad anglo-americana. No se puede negar que estas imágenes negativas nunca dejan de ejercer impacto en la cultura occidental. En fechas muy recientes, en la película *Australia* (2008), ambientada en vísperas de la Segunda Guerra Mundial, dirigida por Baz Luhrmann, se mantiene este estereotipo de los hombres chinos: Xing Song⁸, cocinero chino de Lady Sarah Ashley, interpretado por el actor de Hong Kong Wah Yuen, aparece plasmado como un hombre vestido al estilo manchú y con una forma de hablar inglés muy próxima a la expresión asociada al colectivo chino. El grupo de *Aiiieeeee!* criticó duramente estas imágenes estereotipadas de los hombres chinos: “The white stereotypes of the acceptable and unacceptable Asian is nothing as a man. At worst, the Asian-American is contemptible because he is womanly, effeminate, devoid of all the traditionally masculine qualities of originality, daring, physical courage, and creativity” (Chan *et al.* 1974: xxx).

Fran Chin y Jeffery Paul Chan perciben que estos estereotipos binarios crean un “modelo aceptable” que se contrapone a otro “modelo inaceptable”, e insisten en que estos estereotipos asiáticos sirven para mantener la superioridad de la sociedad blanca. El reconocimiento del primer modelo, que es en realidad “the minority version of whiteness” (Chin y Chan 1972: 67), se debe a un “racist love” y el rechazo del segundo a un “racist hate”:

White racism enforces white supremacy. White supremacy is a system of order and a way of perceiving reality. Its purpose is to keep whites on top and set them free. Colored minorities in white reality are stereotypes. Each racial stereotype comes in two models, the acceptable model and the unacceptable model. [...] The unacceptable model is unacceptable because he cannot be controlled by whites. The acceptable model is acceptable because he is tractable. There is racist hate and racist love (Chin y Chan 1972: 65).

Según Chin, durante la Segunda Guerra Mundial, el cambio radical de la actitud de la sociedad americana hacia los chinoamericanos también es producto de un amor racista, porque los chinoamericanos, aceptados como *minor á* modelo,

⁸ cf. Figura 7 de Anexo I.

especialmente los hombres afeminados, nunca desafiaban la supremacía de la sociedad blanca ni representaban una amenaza para su estabilidad social. Chin insta a los chinoamericanos a rechazar esta aceptación “condicional”, denunciando lo siguiente:

It is clear that our acceptability, the affection and reknown we supposedly enjoy, is not based on actual achievements or contributions we have made, but on what we have not done. We have not been black. We have not caused trouble. We have not been men (en Kim 2006:180).

Tomando en consideración las funciones negativas y el efecto duradero de los estereotipos orientalistas sobre los asiáticos, la subversión de éstos, sobre todo los relativos a los hombres asiáticoamericanos, ha llegado a ser un tema eterno en la literatura chinoamericana. Como indica King-Kok Cheung: “Overcoming stereotypes generated by this long history of ‘emasculatation’, and redefining Asian American manhood, have been major concerns since the inception of Asian American literary studies” (en Wang 2008: 227). Por ejemplo, en *Eat a Bowl of Tea* (1961), Louis Chu, en contra de los falsos iconos populares de Fu Manchu y Charlie Chan, creó protagonistas masculinos ingeniosos y viriles; en la novela de Fran Chin *Donald Duk* (1991), el autor criticó ferozmente los estereotipos de los hombres pasivos e incluso cobardes asociando la masculinidad con las figuras guerreras de la literatura clásica china, tales como Kwan Kung de *Romances de los Tres Reinos* y los ciento ocho héroes de *A la orilla del río*; en *China Men*, Kingston no sólo registró la gran contribución que hicieron los hombres chinos a la construcción de la vía del ferrocarril transcontinental, sino también los tratos injustos y la discriminación racista que sufrieron los hombres chinos en la sociedad de solteros en virtud de una serie de medidas legislativas, sobre todo la *Ley de exclusión*, etc. (cf. Wang 2008: 227-229).

Sin embargo, no se puede pasar por alto la fuerza de la interiorización de este amor racista. Se nota que, si bien los autores chinoamericanos se esfuerzan por resistir y subvertir los estereotipos orientalistas establecidos por la cultura dominante,

consciente o inconscientemente establecen otras nuevas imágenes estereotipadas o refuerzan, en mayor o menor medida, las antiguas representaciones orientalistas. Por ejemplo, aunque las obras de Sui Sin Far hayan obtenido una alta apreciación por parte de autores que muestran discrepancias en el plano poético e ideológico, no se puede negar que a pesar de que la intención de la autora fuera revelar los tratos injustos que sufrieron los chinos en la sociedad blanca los personajes chinos que describía en sus obras, tales como los hombres chinos que trabajaban como “laundryman” o “coolie” y la prostitución en la comunidad de solteros, en cierto sentido refuerzan los estereotipos de los chinos como seres incivilizados e inferiores a los blancos que sólo se creen capaces de hacer trabajos de segunda categoría; si bien Jade Snow Wong logró romper el estereotipo del “Yellow Peril” asociado a los antiguos inmigrantes chinoamericanos, al poner énfasis en la lucha personal en contra de las restricciones patriarcales y al celebrar la individualidad americana y la realización de su sueño americano en *The Fifth Chinese Daughter*, estableció una imagen de minoría modelo que evidenciaba la docilidad y la lealtad de los chinos; en *The Woman Warrior*, aunque Kingston no tuviera la intención de establecer una oposición absoluta entre hombre y mujer, cuando destaca la necesaria liberación de las mujeres, refuerza, en cierto sentido, la imagen misógina de la cultura china; a pesar de que *M. Butterfly* fuera creada con un tono irónico para burlarse de la impertinencia y la ignorancia de Occidente, también fue criticada por “reinforcing the stereotype of Asian men being effeminate” (Hwang en Wu 2008: 35); de la misma manera, si bien Frank Chin se dedica a restablecer la masculinidad de los hombres asiáticos, los protagonistas de sus obras fueron criticados por los asiáticoamericanos porque, según éstos, refuerzan los estereotipos de “broken-English-speaking Chinatown tour guides” (Hwang en Wu 2008: 35), etc.

Además, en muchas de las obras de los autores chinoamericanos se detecta la continuidad de estos estereotipos orientalistas. Por ejemplo, en *The Woman Warrior* de Kingston, la “no name woman” que comete adulterio y mantiene el silencio hasta su muerte sin denunciar a su amante es considerada una mujer que deshonra a su

familia hasta el punto de que ni siquiera merece la pena recordar su nombre; a su vez, Moon Orchid, callada y obediente, fue abandonada por su marido sin atreverse a decir ni una palabra ante su marido traidor, etc. Aunque la autora las plasma para denunciar la subyugación que imponía el patriarcado chino sobre las mujeres, en cierto sentido refuerzan los estereotipos de que las mujeres asiáticas son dóciles y se comportan como mascotas de los hombres. En *The Kitchen God's Wife* de Amy Tan (1991:199), la chica que tiene demasiado *yin* y agota la esencia *yang* de su marido⁹ puede verse como otra versión de Lady Dragon; el marido de Peanut, que es “hens-chicks-and-roosters” (Tan 1991: 447), en realidad, un eufemismo de homosexualidad, sin duda, acentúa la castración masculina. En este sentido, la literatura chinoamericana en sí misma constituye una corriente literaria ambigua en la que no sólo se ve la tendencia anti-orientalista sino también la auto-orientalista. De ello hablaremos más en el próximo apartado.

2.3.3 Anti-orientalismo y auto-orientalización en la literatura chinoamericana

Por los ejemplos que hemos citado anteriormente, se nota que este “amor racista” a veces puede ser peor y más peligroso que el odio, porque los estereotipos orientalistas, sobre todo los aceptables establecidos en razón de este amor racista a través de las instituciones sociales y educativas, se refuerzan dentro del mismo grupo minoritario y son capaces de provocar un sentimiento de auto-desprecio o una baja auto-estima entre los miembros de las comunidades étnicas. De esta manera, los miembros de los grupos minoritarios aceptan los valores, los criterios o los cánones de la sociedad blanca y se resignan a vivir en “a state of euphemized self-contempt” (Chin y Chan 1972: 67). En cierto sentido, se puede decir que para los miembros de los grupos minoritarios, abrazar estos estereotipos aceptables constituye una de las medidas más eficaces para sobrevivir en la sociedad blanca. Aunque, en parte gracias a los movimientos ideológicos que intentan recuperar el orgullo étnico, los autores

⁹ En la novela, la autora describe a esta chica con las siguientes palabras: “That girl had been too strong. She had too much yin, the woman essence. She had grown to love her husband with so much will that when he connected his body to hers, she locked him there, wouldn’t let go. She began to drain him of all his semen. And all his semen kept pouring out, wouldn’t stop, until there was nothing left and he died” (Tan 1991:199).

chinoamericanos se van liberando de los yugos del silenciamiento colonial y empiezan a reivindicar su subjetividad étnica, están profundamente inscritos en la tradición orientalista occidental y no están exentos de las influencias de los estereotipos étnicos establecidos por Occidente. En otras palabras, es inevitable que estos autores étnicos, consciente o inconscientemente, escriban dentro de la tradición orientalista occidental.

Además, la globalización no sólo inserta los países excolonizados en el sistema capitalista sino que también pone en marcha una comercialización de representaciones o estereotipos exóticos que son capaces de “inferiorizar” a los pueblos periféricos y a las minorías étnicas. En este contexto, los estereotipos del Otro sirven como “a bazaar for non-Western artifacts, pandering to the needs of the late capitalist global market and producing more reified versions of ‘other’ worlds” (Wang 2004: 128). En este proceso de comercialización de la otredad, la reacción del mercado y las expectativas de los editores y lectores siempre ejercen una influencia en la elección de las estrategias creativas que adoptan los autores étnicos. En estas circunstancias, éstos siempre han de enfrentarse a un dilema:

ethnic minorities try to resist the colonial perception of self as commodified inferior, but paradoxically, their very endeavor of resistance and their status of marginality are available in the late capitalist economy as commodities for new commercial exploitation... (Wang 2004: 130).

En el caso de los autores chinoamericanos, la cultura china, sin duda, sirve como una base sólida de la que ellos extraen materias primas, y los elementos chinos que utilizan constituyen uno de los mayores atractivos para la sociedad dominante. Con el fin de que sus obras puedan ser publicadas o aceptadas por la sociedad dominante, los autores étnicos han de construir representaciones de la cultura china que en cierta medida encajan con los estereotipos orientalistas occidentales preestablecidos y que satisfacen las expectativas de los lectores de la sociedad dominante o, mejor dicho, su interés cultural o antropológico por las etnias

minoritarias. En este sentido, esta tendencia auto-orientalista, según Zhao (2008: 243), no es simplemente un deseo de retornar a las raíces perdidas sino más bien el resultado necesario de la mano invisible pero omnipresente del mercado:

In Chinese American literature, many writers are fine-tuned to the demand of the market and fully understand the psychological expectation of the American readers; they therefore would consciously highlight cultural differences between China and the West and go out of their way to introduce something peculiar in Chinese culture, particularly outdated negative feudal legacies, to satisfy the American readers' curiosity about an exotic Chinese culture (Zhao 2008: 250).

En este sentido, se puede decir que la prosperidad de la literatura chinoamericana en el mundo anglo-americano es el resultado de “the Western Orientalist gaze” y de “the marketing of ethnic Chinese texts as fetishised commercial products” (Ma en Wang 2004: 148). En general, esta tendencia de auto-orientalización se muestra en mayor o menor medida en todas las obras chinoamericanas, especialmente en las que se han convertido en *bestsellers*, tales como las de Maxine Hong Kingston, Amy Tan, David Henry Hwang, Lisa See, etc. A continuación, citaremos algunos ejemplos para ilustrar esta característica ambivalente de la literatura chinoamericana.

El capítulo “The White Tigers” de *The Woman Warrior* se ha convertido en uno de los favoritos tanto de los críticos como de los lectores occidentales por el ambiente fantástico oriental creado por la autora. En este capítulo, que en realidad es una reescritura de la historia de Fa Mulan, la autora describe la experiencia de una “swordswoman” que en las montañas recibió un duro entrenamiento tanto físico como espiritual de dos maestros que tenían fuerzas mágicas. Cuando logró manejar bien diferentes tácticas guerreras, se despidió de sus maestros y se convirtió en una guerrera o vengadora que lucha contra la invasión de los bárbaros y la injusticia que sufría el pueblo. Se trata de un capítulo que está lleno de símbolos chinos, tales como “white crane”, “white tiger”, “dragon”, el entrenamiento de kung fu, etc. Kingston se sentía muy molesta por este fervor occidental hacia la fantasía oriental e insistía:

“‘The White Tigers’ chapter is not a Chinese myth but one transformed by America, a sort of kung fu movie parody” (1982: 57). Aunque Kingston insiste en que lo que escribe en su obra no son leyendas chinas y pone énfasis en la especificidad de su sensibilidad chinoamericana, en cierto sentido se puede entender esta parodia de las películas de kung fu como una manera de auto-orientalización.

Kingston titula el tercer capítulo de *The Woman Warrior* “Shaman”¹⁰. Según las creencias y tradiciones antiguas de Asia del Norte, por ejemplo, Mongolia, *shaman* es la persona que es capaz de comunicarse con el mundo de los espíritus, un término que evoca el ambiente de misterio que va a permear este capítulo. Brave Orchid, cuyo prototipo es la madre de Kingston, construye a través de sus relatos orales un mundo lleno de espíritus, tales como “Wall Ghost”, “Frog Spirit”, “Eating Partner”, “Broom Ghost”, “Fox Spirit”, “Bag Ghost”, etc. El clímax de este capítulo llega cuando Brave Orchid, una de las representantes de las “woman warriors”, hace rendirse al “Sitting Ghost”. Estas “fantasías” creadas por Kingston por una parte contribuyen al éxito que obtiene la autora y, por otra, refuerzan los estereotipos de los chinos como inescrutables y misteriosos. Así se percibe en algunas de las críticas sobre esta obra: “No other people have remained so mysterious to Westerners as the inscrutable Chinese. Even the word China brings to mind ancient rituals, exotic teas, superstitions, skills and fire-breathing dragons” (*Peninsula Herald*); “In fact, this book seems to reinforce the feeling that ‘East is East and West is West and never the twain shall meet’” (*News-Free Press*) (Kingston 1982: 56). En una entrevista que le hizo Sima G. a Kingston, la autora confesó que le resultaba muy difícil resistirse a la seducción y la fascinación de ciertos misterios exóticos:

I am aware there has been this criticism and I am also aware of the use and fascination of ‘exotica’. I may be exoticizing through the use of peculiar magic and myth, but I also think that you cannot dismiss the essential and the mysterious by calling it exotic, not yours. There are some wonderful mysteries

¹⁰ El chamanismo también es una tradición que mantuvo la etnia manchú. En la dinastía Qing, muchas familias nobles e incluso la familia real tenían sus propios chamanes en casa. Algunos académicos afirman que la palabra “shaman” viene directamente del idioma manchú

about being alive, and I can't deny myself writing about them out of fear about being seen as exotic (en Simal G. 2000: 96).

Las obras de Amy Tan nos ofrecen otro ejemplo magnífico. Las novelas de Amy Tan siempre se desarrollan en la China del pasado y la Norteamérica de la actualidad, entre madres o hermanas mayores que tienen experiencias dolorosas en China e hijas o hermanas menores que nacen y crecen en Estados Unidos. Así China siempre permanece estática en el pasado y los chinos parecen seres sin almas a los que se priva de autonomía y que se dejan llevar por la corriente; al contrario, América es el lugar donde una persona es capaz de controlar su propio destino y convertir su sueño en realidad a través de sus propios esfuerzos. Este distanciamiento temporal y espacial hace posible la exotización de las madres chinas u otras mujeres de la primera generación emigrante, quienes siempre buscan refugio en las memorias del pasado, mantienen costumbres exóticas, supersticiosas y a veces deleznable y se oponen a la asimilación a la sociedad americana y por parte de ella. Obviamente, en cierto sentido, el gran éxito que ha logrado Tan se debe a su “ethnicizing of the primitive Other” (Wang 2004: 144). Por ejemplo, en el capítulo “Scar”¹¹ de *The Joy Luck Club*, traducido como “Cicatriz” en la versión castellana, la autora describe una escena con fuerte color orientalista: la madre de An-Mei se corta un trozo de carne de su brazo con el que hace una poción como medicina para curar a su abuela. Sin duda, esta escena horrible confirma la supuesta inescrutabilidad e irracionalidad de China a ojos de Occidente. En cuanto al sabor orientalista que se detecta en *The Joy Luck Club*, veremos más ejemplos en el capítulo IV.

The Hundred Secret Senses y Saving Fish from Drowning (traducido como *Un*

¹¹ El texto original que describe esta escena es el siguiente (Tan 1998: 48):

I saw my mother on the other side of the room. Quiet and sad. She was cooking a soup, pouring herbs and medicines into the steaming pot. And then I saw her pull up her sleeve and pull out a sharp knife. She put this knife on the softest part of her arm. I tried to close my eyes, but could not.

And then my mother cut a piece of meat from her arm. Tears poured from her face and blood spilled to the floor.

My mother took her flesh and put it into the soup. She cooked magic in the ancient tradition to try to cure her mother this one last time...

Even though I was young, I could see the pain of the flesh and the worth of the pain.

lugar llamado nada) son dos novelas en las que el orientalismo llega a su apogeo. En la primera, la autora adopta un concepto budista, “*samsara*” (transmigración o reencarnación), que tiñe la trama de un fuerte color místico orientalista. La historia se desarrolla entre el presente y el pasado, entre la vida actual y americana y otra pasada y china, entre dos hermanas de dos generaciones. Olivia, la protagonista, de padre chino y madre blanca, en un viaje a China acompañada por su medio hermana, Kwan, que tiene ojos de *yin* y es capaz de ver a los que murieron y habitan el mundo de *yin*, se encuentra por casualidad con su “vida anterior”, que trabajaba de misionera cristiana en China alrededor de 1800 cuando se produjo la Rebelión Taiping. En la segunda novela, descrita como una “novela de fantasmas” por la crítica occidental, la protagonista es un fantasma que muere misteriosamente cuando empieza la novela. Esta protagonista fantasma omnipresente, sin duda, hace que la historia se desarrolle jalonada por suspense y misterios que están por descifrar. Además, esta novela está ambientada en el sur de China y en Birmania, cuyo paisaje primitivo y pintoresco o cuyas imágenes de los templos budistas antiguos se convierten en una otredad llena de sabor exótico que estimula la curiosidad o la ilusión de aventuras de los lectores occidentales.

Otra manifestación auto-orientalista de las obras de Amy Tan puede ser la inserción de caracteres chinos, sobre todo las explicaciones de nombres chinos compuestos por caracteres que tienen sentidos especiales. Por ejemplo, en *The Joy Luck Club*, destacan en este sentido, además los nombres de las protagonistas, Suyuan y Jingmei, que veremos con detalle en el capítulo IV, los nombres de los niños de la madre de Pearl que murieron en China en *The Kitchen God's Wife*: Mochou, nombre de la primera hija, que falleció cuando todavía estaba en el vientre de su madre, significa “[s]orrowfree, because she had never known even one sorrow” (Tan 1991: 306); Yiku, nombre de la segunda hija, que perdió la vida por culpa de su marido, tiene el sentido de “pleasure over bitterness” (Tan 1991: 326) y Danru, nombre del hijo que murió víctima de la peste, significa “nonchalance” (Tan 1991: 339); en *The Bonesetter's Daughter*, en lugar de emplear el chino romanizado o el pinyin, la autora

demonina los capítulos con caracteres chinos y sus correspondientes traducciones al inglés: “真 Truth”, “心 Heart”, “变 Change”, “命运 Destiny”, “道 Effortless”, “骨 Character” y “香 Fragrance”.

La obra *M. Butterfly* suscitó mucha polémica cuando se estrenó en el escenario. Aunque los críticos chinoamericanos denunciaron que la imagen de Song, actor transvestido de la ópera de Beijing, reforzaba los estereotipos afeminados de los hombres chinoamericanos, según el autor el principal motivo de la creación reside en subvertir de modo irónico la mentalidad orientalista de Occidente, que asocia la masculinidad con Occidente y relaciona la femineidad con Oriente. A continuación citaremos una conversación desarrollada entre los protagonistas Gallimard, el diplomático francés, y Song, de la escena VI del primer acto, en la que están hablando de la tragedia de *Madama Butterfly*, y por la que se pone de manifiesto plenamente la intención del autor:

Gallimard: Of her death. It's a... a pure sacrifice. He's unworthy, but what can she do? She loves him... so much. It's a very beautiful story.

Song: Well, yes, to a Westerner.

Gallimard: Excuse me?

Song: It's one of your fantasies, isn't it? The submissive Oriental woman and the cruel white man.

Gallimard: Well, I didn't quite mean...

Song: Consider it this way: what would you say if a blonde homecoming queen fell in love with a short Japanese businessman? He treats her cruelly, then goes home for three years, during which time she prays to his picture and turns down marriage from a young Kennedy. Then, when she learns he has remarried, she kills herself. Now, I believe you would consider this girl to be a deranged idiot, correct? But because it's an Oriental who kills herself for a Westerner –ah! –you find it beautiful. (*Silence.*) (Hwang [1988] 2008: 375)

En *Snow Flower and the Secret Fan*, Lisa See narra las historias de cuatro mujeres. Dos de ellas son una pareja unida por un vínculo de Laotong¹², “Old sames”, traducido al español como “mi otro yo” o “alma gemela”¹³, que es un tipo de vínculo

¹² cf. <http://en.wikipedia.org/wiki/Laotong>. Fecha de la última consulta: 02-05-2013.

¹³ cf. <http://www.lecturalia.com/libro/3464/el-abanico-de-seda>. Fecha de la última consulta: 02-05-2013.

sentimental y espiritual entre dos chicas que nacen el mismo día del mismo año. Se trata de una tradición antigua de la provincia de Hunan que está al suroeste del China. Esta relación en realidad es un tipo de apoyo mutuo entre mujeres que las ayuda a sobrevivir en los tiempos difíciles. En este libro, la tradición Laotong se describe como una relación fiel que dura toda la vida e incluso tiene más importancia que el matrimonio. Lily y Snow Flower vivían en la dinastía Qing y ambas tenían los pies vendados. Durante casi toda su vida, las dos se intercambiaron mensajes en *nushu*¹⁴ escritos en los abanicos. Obviamente, este libro está lleno de signos orientalistas, por ejemplo, los pies vendados, los abanicos, la escritura enigmática, las relaciones misteriosas entre mujeres chinas, etc.

Este libro fue muy bien acogido en Occidente e incluso en España y muchos lectores occidentales muestran un intenso interés por su sabor exótico y lo toman como una guía por la que conocer la cultura china y la amistad profunda entre las mujeres chinas. Así lo demuestran algunos comentarios de lectores españoles sobre este libro, que citamos a continuación: “Emotiva y conmovedora historia de amistad que se hace más cercana al estar contada en primera persona y que nos enseña sobre el papel de la mujer en la cultura china, escalofriante la parte del vendado de los pies”; “Precioso y conmovedor. Aparte de ser una gran lección en la cultura china de las mujeres, la historia es impresionante, bonita, dura y triste”; “Libro conmovedor, que cuenta la historia de dos amigas de la antigua china, con sus costumbres y tradiciones duras e injustas para la mujer, que ellas llevan con resignación, como una cosa natural, como una obligación”¹⁵, etc. Por estos comentarios, vemos que la mayoría de los lectores occidentales presta atención a las tradiciones y costumbres exóticas y a los sufrimientos que experimentaban las protagonistas como mujeres en la China antigua.

En 2011, cuando el director chinoamericano Wayne Wang llevó esta novela a la gran pantalla, numerosos espectadores chinos empezaron a conocer a Lisa See y sus

¹⁴ *Nushu* es un tipo de códigos simplificados de los caracteres chinos que se usa exclusivamente entre las mujeres. Esta escritura sólo estuvo de moda en el suroeste de China.

¹⁵ <http://www.lecturalia.com/libro/3464/el-abanico-de-seda>, fecha de consulta: 03-03-2013.

obras. Sin embargo, esta pel écula no fue muy bien acogida en China, porque muchos espectadores chinos perciben las tradiciones y costumbres antiguas y regionales, sobre todo la tradición de Laotong, como muy lejanas e incluso ex óticas. No faltan quienes entienden la pel écula como un drama que toca el tema del lesbianismo. Las reacciones totalmente diferentes entre los lectores/espectadores occidentales y los chinos ponen de manifiesto que, en cierto sentido, la China que nace de la pluma de Lisa See es claramente una representación contruida por la autora desde una perspectiva orientalista.

Aquí cabe destacar que, ya cuando los autores de etnia china se aprovechan de la auto-orientalización como una estrategia para entrar en la sociedad dominante o cuando adoptan la visión orientalista deliberadamente con el fin de subvertirla, no se puede negar que, en cierto sentido, las obras de la literatura chinoamericana son productos de Occidente y las representaciones orientalistas y las percepciones occidentales sobre China y la cultura china inevitablemente ejercen gran influencia en ellas. Dicho de otro modo, en cierta medida, la literatura chinoamericana se crea dentro de la tradición orientalista occidental, como indica Wang:

In a metaphysical sense, diasporic Chinese writers have been separated from their motherland, real or imagined, because of political and economic reasons. In their imagination or the subconscious, they feel that their motherland suffers from economic castration and lacks the power of protection; as a result, they sell themselves as fetish and identify with the father image of their host country as a disavowal of castration and a claim for subjectivity, which is commodified (2004: 135).

Lo que hemos citado anteriormente explica por qué en las obras chinoamericanas se ve a menudo una China retrasada, propia de un periodo lejano, un pueblo con una imagen menos halagadora, y por qué se seleccionan las costumbres que resultan más ex óticas, tales como el matrimonio de conveniencia, los pies atados, las concubinas, el *fengshui*, la vida caótica de Chinatown, etc. Estas imágenes orientalistas confirman y refuerzan la mentalidad orientalista occidental que considera

China como un país misterioso e irracional. Con respecto a este aspecto, Kim se queja: “more Westerners know about bound feet than almost anything else about China” (2008: 20). En este sentido, se puede decir que, en el proceso de reproducir las imágenes estereotipadas de los asiáticoamericanos, “marketers and writers, unwittingly or not, are participating in a long-standing discursive practice of exoticism that assumes ownership of the images and the right to generate successful commercial transactions from them: they are using constructs that have their roots in racism” (Wang 2004: 155). A pesar de que los autores étnicos a menudo esperan que la sociedad dominante pueda evaluar sus obras por su valor estético y no por la etnicidad, consciente o inconscientemente, al celebrar su “Chineseness”, sirven como informantes de autenticidad y autoridad, y representan a una etnia.

Al estudiar los estereotipos orientalistas sobre los chinos y las tendencias de auto-orientalización y anti-orientalización, nos damos cuenta de que las representaciones de China y su cultura establecidas en las obras de la literatura chinoamericana en realidad son diferentes versiones “inventadas” o “reformadas” por los autores chinoamericanos que toman por base el legado cultural heredado de su familia o el conocimiento obtenido a través de las instituciones educativas o los medios de comunicación de la sociedad dominante. Se trata de reescrituras en las que están implícitos unos propósitos políticos e ideológicos propios. En este sentido, a la hora de determinar qué obras van a ser introducidas en la cultura meta, sería deseable que las editoriales saltasen de la tradición orientalista y no sólo seleccionaran las obras que se inclinan a la auto-orientalización; también lo sería que los traductores asumieran la responsabilidad de advertir a los lectores del peligro de homogeneizar la “chinidad” y ayudaran a revelar la heterogeneidad de las identidades diaspóricas chinas y la diferencia que existe entre la cultura diaspórica china y la tradicional.

2.4 Las estrategias creativas empleadas por los autores chinoamericanos

En EWB, los autores (cf. 1989: 59-77) enumeran una serie de estrategias creativas que emplean los autores postcoloniales, a saber: el uso de las glosas, la

inserción de términos no traducidos, el interlenguaje, la fusión sintáctica, la transcripción fonética de la lengua vernácula y el cambio de código lingüístico (*code-switching*). Hernández también hace un resumen de los recursos de resistencia que emplean los autores postcoloniales de lengua portuguesa en su libro *Traducción y postcolonialismo. Procesos culturales y lingüísticos en la narrativa postcolonial de lengua portuguesa* (2007): la inserción del xenismo, las glosas y la pidginización de la lengua europea. Tomando en consideración que los autores postcoloniales al mismo tiempo son traductores de su cultura única y el proceso creativo también constituye un proceso de auto-traducción, o en términos de Bhabha, de traducción cultural, en muchas ocasiones tienen que recurrir a estrategias traslativas para ofrecer información extra y dar explicaciones a los términos o a fenómenos culturales que extrañarán a los lectores occidentales, como pueden ser, por ejemplo, las notas a pie de página, el glosario, el prefacio, el epílogo, etc. Basándonos en las clasificaciones de los autores de EWB y de Hernández, a continuación repasaremos las principales estrategias que usan los autores chinoamericanos, ilustrándolas, en su caso, con ejemplos.

2.4.1 La inserción de términos chinos en inglés

Hernández denomina esta estrategia como la introducción de “xenismos”. Con ella hace referencia a “la inclusión de palabras o expresiones pertenecientes a las lenguas nacionales como modo de introducir en el discurso de la lengua colonial su propia cultura y su propio pueblo y reivindicarlos como entes diferenciados y autónomos frente a la colonización” (Hernández 2007: 41). Normalmente, los autores marcan los términos de la cultura china a través de cambios tipográficos, por ejemplo, poniéndolos en letra cursiva o negrita, entre paréntesis o entre comillas, etc., para que se distingan del resto del texto. Veremos dos ejemplos extraños de *The Joy Luck Club* y *The Kitchen God's Wife* de Amy Tan:

So now the only Chinese words she can say are *sh-sh*, *houche*, *chr fan*, and *gwan deng shweijyau*. How can she talk to people in China with these words? Pee-pee, choo-choo train, eat, close light sleep (Tan 1998:254).

we called each other *tang jie*, “sugar sister,” the friendly way to refer to a girl cousin (Tan 1991: 190).

Los términos propios que provienen de la cultura china, que para los lectores occidentales monolingües constituyen un neologismo o extranjerismo, sirven como una marca que siempre recuerda a los lectores la hibridación y la heterogeneidad cultural manifestadas en las obras chinoamericanas. Hay que destacar que a pesar de que muchos autores chinoamericanos, sobre todo los que pertenecen a la segunda generación, hayan perdido la capacidad de hablar chino, desde muy pequeños están vagando y debatiéndose entre diferentes mundos lingüísticos y culturales, entre el ambiente familiar chino y el laboral y académico americano. Por lo tanto, el idioma chino y la cultura china nunca dejan de ejercer influencia en ellos. Consciente o inconscientemente, el idioma chino que escuchan desde la niñez ya forma parte de su “emotional make-up” (Rao en Ashcroft, Griffiths y Tiffin 1989: 61) y en muchas ocasiones sienten que sólo pueden expresar bien ciertos sentimientos íntimos con palabras chinas. En cuanto al uso de esta técnica, veremos muchos ejemplos en el capítulo IV cuando analicemos la traducción de las obras de Amy Tan.

2.4.2 La inserción de glosas

La glosa a menudo es el acompañante de los xenismos y constituye una de las intervenciones más comunes que hacen los autores. Esta técnica también es la que usan con frecuencia los traductores para “cubrir” la laguna que existe entre dos culturas a la hora de traducir. Hernández (2007: 43-4), al analizar las estrategias de resistencia que usan los autores postcoloniales de lengua portuguesa, menciona las siguientes formas de glosa: 1) la glosa intratextual, que se inserta dentro del texto marcado por paréntesis o por guiones a continuación del término de la cultura periférica, estrategia empleada frecuentemente por Amy Tan, como demuestran los dos ejemplos citados anteriormente; 2) la glosa intratextual acompañada de notas a pie de página; 3) el glosario general puesto al final del libro; 4) la glosa cero: el autor opta por dejar los términos no traducidos. En cuanto a la última forma, a pesar de que por

el contexto el lector pueda percibir el sentido superficial de estos términos, la comprensión profunda depende de la amplitud de sus conocimientos culturales fuera del texto. Por ejemplo, en *Eat a Bowl of Tea* de Chu, en varias ocasiones el autor introduce el concepto “green hat” sin dejar ninguna explicación para insinuar la infidelidad de Mei Qi a su marido (en la cultura china “green hat” hace referencia al deshonor que la esposa trae a su marido por mantener relaciones sexuales con otro hombre).

Cuando la glosa intratextual no basta para recuperar la pérdida semántica o comunicativa, los autores postcoloniales recurren a otras formas extratextuales, o mejor dicho, paratextos, por ejemplo, las notas a pie de página, el glosario, el prefacio, el epílogo, etc., como ya hemos dicho anteriormente. *As the Earth Turns Silver*, la novela de Alison Wong publicada en 2009, escritora chinoneozelandesa, nos da un buen ejemplo en el uso de los paratextos. En esta novela, la autora elabora notas para dar información adicional que presenta la situación general de la inmigración de los chinos a Nueva Zelanda.

Cabe destacar que en el contexto postcolonial, aunque la inserción de la glosa, sobre todo en su forma intratextual, da una impresión de que intenta establecer una equivalencia entre las dos culturas, en ciertas ocasiones también sirve como una marca que revela el abismo psicológico y cognitivo o la distancia cultural infranqueable que existe entre las dos culturas. Los términos no traducidos que dejan en las obras los autores también tienen una función similar, a través de los cuales se intenta instalar una laguna para poner énfasis en ciertos conceptos culturales minoritarios. Estas estrategias, que en realidad constituyen un “acto político”, dan prioridad a la cultura autóctona:

While the untranslated word remains metonymic and thus emphasizes the (posited) experiential gap which lies at the heart of any cross-cultural text, it also demonstrates quite clearly that the use of the word, even in an english-language context, confers the meaning, rather than any culturally hermetic referentiality.

Ultimately, the choice of leaving words untranslated in post-colonial texts is a political act, because while translation is not inadmissible in itself, glossing gives the translated word, and thus the ‘receptor’ culture, the higher status (Ashcroft, Griffiths y Tiffin 1989: 66).

2.4.3 El interlenguaje o tercer código

Sin duda alguna, el lenguaje es la herramienta más poderosa para construir las identidades, porque está cargado de experiencias personales y colectivas, visiones del mundo y posiciones a partir de las cuales uno conoce y construye el mundo. En otras palabras, el lenguaje en sí mismo constituye un discurso que sirve como vehículo que acarrea la información de cierta identidad. En este sentido, la identidad de cierto grupo de personas se proyecta en el lenguaje que emplea, como dice Anzaldúa: “[e]thnic identity is twin skin to linguistic identity –I am my language” (1987: 59).

Sin embargo, tenemos que darnos cuenta de que la lengua nunca es neutral e inocente sino que sirve como “medio de poder” (Ashcroft, Griffiths y Tiffin 1989: 7) y constituye la base sobre la que se asientan los discursos culturales, políticos e ideológicos. El lenguaje siempre está profundamente inscrito en una red compleja de relaciones asimétricas de poder, lo que conduce inevitablemente a la jerarquización de las diferentes lenguas: mientras que las lenguas del colonizador o las variantes estándares, que se asocian al poder, funcionan como “norma privilegiada” y gozan de autoridad y superioridad, las lenguas del colonizado o las variantes “incorrectas” se relegan a una posición periférica.

Aunque con la resurrección de la conciencia étnica los grupos marginados empiezan a reclamar que sus lenguas no son variantes incorrectas de los idiomas “estándares” sino que constituyen nuevas formas lingüísticas o nuevas lenguas que son verdaderamente capaces de transmitir sus experiencias fragmentadas e híbridadas, la hegemonía lingüística sigue ejerciendo influencia. Sirva como ejemplo reciente el hecho de que la reina de Gran Bretaña dijera en su *twitter* el 29 de mayo de 2012: “For the avoidance of doubt, there is no such thing as ‘American English’. There is

the English language and there are mistakes.” Obviamente, esta afirmación lleva un fuerte color imperialista. Por lo tanto, hay que estudiar la cuestión del lenguaje “en función de las asimetrías complejas de poder, de los procesos de aculturación y de la desigual convivencia de tradiciones que se produce en las situaciones coloniales y postcoloniales” (Vega 2003: 163). Ashcroft, Griffiths y Tiffin proponen que es necesario distinguir los ingleses que hablan los grupos marginados del inglés estándar que usan los países de poder, por ejemplo, Gran Bretaña y Estados Unidos, denominando los primeros *englishes* y el segundo *English*:

[There is a] need to distinguish between what is proposed as a standard code, English (the language of the erstwhile imperial centre), and the linguistic code, english, which has been transformed and subverted into several distinctive varieties throughout the world (Ashcroft, Griffiths y Tiffin 1989: 8).

Tomando en consideración la interacción y la interferencia entre el colonizador y el colonizado en el contexto (post)colonial, las lenguas que se hablan tanto en las metrópolis como en las ex-colonias presentan una forma compleja e híbrida. En este sentido, ya no existe una lengua “pura” que puede funcionar como forma estándar y ocupar permanentemente una posición central. Sin duda, la formulación de *Inglés* e *ingleses* pone de manifiesto la intención de eliminar la relación jerárquica y asimétrica entre las lenguas coloniales y las colonizadas, de descentralizar el centro y de reafirmar los márgenes, como indica Ashcroft:

Language in post-colonial societies, characterized as it is by complexity, hybridity and constant change, inevitably rejects the assumption of a linguistic structure or code which can be described by the colonial distinction of ‘standard’ and ‘variant’. *All language is ‘marginal’*, all language emerges out of conflict and struggle. The post-colonial text brings language and meaning to a discursive site in which they are mutually constituted, and at this site the importance of usage is inescapable (1995: 300; énfasis mío).

En este sentido, las llamadas incorrecciones, desviaciones o agramaticalidad, características negativas que las lenguas de poder atribuyen a las minoritarias, en realidad no son “defectos” de los que adolecen éstas sino que constituyen rasgos

propios de una forma lingüística nueva que corresponde a la lógica de los seres *in-between*, que surge como subversión o contestación a la tensión entre las lenguas y las culturas implicadas en este contexto postcolonial. Este código híbrido, a pesar de que surja y se nutra de ambos sistemas lingüísticos y culturales, no coincide con ningún lado ni pertenece en exclusiva a él; se convierte en un “third code” (Bandia 2006: 354) que es “*bi-langue* (bi-language) rather than *bilingue* (bilingual), *bi-culture* (bi-culture) rather than *biculturel* (bicultural)” y constituye “the locus of the co-existence of languages in an equal relationship free of hierarchy” (Bandia 2006: 356). Estudiaremos estos aspectos con detenimiento en el capítulo IV.

Este lenguaje híbrido e *in-between* sirve como una de las herramientas eficaces con las que los autores postcoloniales “resist the linguistic and cultural hegemony of the colonial language, opposing all attempts at annexation and ethnocentrism characteristic of dominant universalizing cultures” (Bandia 2006: 356). Por ejemplo, el *inglés* que emplean los autores chinoamericanos no puede ser igual que el *Inglés* que hablan los estadounidenses blancos. Se trata de un tipo de inglés en que se insertan características lingüísticas y sintácticas del chino o elementos culturales chinos: es “chinglish” o en cierto sentido la chinización del inglés. Este lenguaje híbrido que proyecta la condición *in-between* de los autores chinoamericanos sirve para desafiar la posición privilegiada de las lenguas de poder y los puntos de vista dominantes y eurocéntricos. Con este tercer código, los autores postcoloniales “fabrican” con múltiples técnicas y estrategias textos híbridos que se encuentran en un espacio intercultural o *in-between* y en el que se manifiestan el multilingüismo y el multiculturalismo:

The resulting hybrid text, written in a ‘third code’ and located in the space in-between, an intercultural space, assumes an ambivalent posture as it seeks simultaneously to retain its foreignness while integrating into the receiving language culture. These hybrid texts, created by experimental formal techniques and multilayered textual strategies, are themselves often multi-lingual and multi-cultural, steeped in intertextuality, rendering the texts highly resistant to the kinds of binary oppositions that are characteristic of translation criticism. The

study of these hybrid texts, which are characteristic of postcolonial discourse and postmodern writing practice, has the potential to point the way to a non-binary, non-oppositional approach to theorizing translation practice (Bandia 2006: 359).

Los autores de EWB creen que, generalmente, la apropiación y la abrogación son dos medidas complementarias por las cuales se transforman las lenguas dominantes para reinscribirse en nuevas circunstancias contextuales. En concreto, la abrogación hace referencia a “a refusal of the categories of the imperial culture, its aesthetic, its illusory standard of normative or ‘correct’ usage, and its assumption of a traditional and fixed meaning ‘inscribed’ in the word” (Ashcroft, Griffiths y Tiffin 1989: 38); la apropiación se refiere a “the process by which the language is taken and made to ‘bear the burden’ of one’s own cultural experience” (Ashcroft, Griffiths y Tiffin 1989: 39) o “to convey in a language that is not one’s own the spirit that is one’s own” (Rao en Ashcroft, Griffiths y Tiffin 1989: 38).

En este proceso de “construir” los *ingleses*, la apropiación tiene una importancia primordial. Mediante esta estrategia, por una parte, se garantiza la inteligibilidad del texto postcolonial y la infiltración de las obras literarias en la sociedad dominante, es decir, las obras escritas en cierto tipo de inglés, en comparación con las escritas en lenguas marginadas, pueden llegar a un público más amplio y ejercer así más influencia en la audiencia dominante; y por otra, se transforma la lengua e incluso la cultura metropolitana de forma creativa, pues en ella se introducen la textura, el sonido, el ritmo, los términos propios, etc. de otra lengua o se dejan solapar dos sistemas lingüísticos en un sólo texto, con el fin de indicar la brecha entre las culturas implicadas, como indican los autores de EWB:

the language is made to bear the weight and the texture of a different experience. In doing so it becomes a different language. By adapting the alien language to the exigencies of a mother grammar, syntax, vocabulary, and by giving a shape to the variations of the speaking voice, such writers and speakers construct an ‘english’ which amounts to a very different linguistic vehicle from the received standard colonial English (Ashcroft, Griffiths y Tiffin 1995: 284).

Esta otredad lingüística marcada por los ingleses tiene una función metonímica o de sinécdoque (Ashcroft, Griffiths y Tiffin 1989: 50) que recuerda constantemente la diferencia irreducible que existe entre la cultura metropolitana y la periférica. Por ejemplo, la introducción de palabras no traducidas o la inserción de glosas entre paréntesis supone que cierto tipo de experiencias culturales étnicas no se pueden reproducir en las culturas dominantes. Estas formas lingüísticas híbridas, aunque en ciertas ocasiones establecen un puente entre el centro y las periferias, revela de manera relevante que existe una “zanja” infranqueable entre las culturas implicadas:

Thus the alterity in that metonymic juncture establishes a silence beyond which the cultural Otherness of the text cannot be traversed by the colonial language. By means of this gap of silence the text resists incorporation into ‘English literature’ or some universal literary mode, not because there is any inherent hindrance to someone from a different culture understanding what the text means, but because this constructed gap consolidates its difference (Ashcroft, Griffiths y Tiffin 1989: 53).

En suma, la creación literaria postcolonial es un doble proceso en el que, por una parte, se rechaza el *Inglés* estándar y, por otra, se transforma en *ingleses* que sirven como discursos cultural e ideológicamente diferentes. En los términos de los autores de EWB, “post-colonial writing abrogates the privileged centrality of ‘English’ by using language to signify difference while employing a sameness which allows it to be understood” (1989: 51). Bandia define el proceso de hibridación lingüística y cultural que se produce en los textos postcoloniales aludiendo a la “desterritorialización” y la “reterritorialización” de las lenguas y culturas de poder en el contexto postcolonial:

Postcolonial intercultural writing is the result of a process whereby the dominant metropolitan language culture is deterritorialized in terms of its historical and literary references and is subsequently reterritorialized within a postcolonial space. Within this space there is a blending of indigenous and Western discourses resulting in an Other code, a third code, which is hybrid in nature, a “code métissé”... The primary aim of this in-between code is to reterritorialize the

author and his/her audience, that is, to abolish the linguistic and cultural distance imposed by the foreign language between the writer and his/her audience (often a multicultural audience). Though a hybrid code, it does not completely fuse its constituent parts to create an entirely new language with a potential to settle in its own dominant position (Bandia 2006: 356).

En cuanto a la elección de lenguas por parte de los autores postcoloniales, Vega formula cuatro “modelos posibles”, a saber: 1) la aculturación absoluta o la mimetización total, que es “la adopción de la tradición literaria europea y la aceptación del postulado de que la lengua metropolitana puede expresar la cultura autóctona con ninguna o con mínimas modificaciones sintácticas y léxicas” (Vega 2003: 173); 2) el modelo asimilacionista, por el cual los escritores escriben en la lengua metropolitana y “acuden al doble proceso de explicación y contextualización de los referentes autóctonos, de tal manera que la cultura local... quede incorporada o inscrita verbalmente en el texto” (Vega 2003: 174); 3) el modelo subversivo o transformador, que prima las cualidades o características de las lenguas periféricas sobre las de las dominantes; 4) el rechazo radical del uso de las lenguas dominantes para restaurar la identidad étnica o nacional.

La primera y la última opción son dos maneras extremas que acaban con la posibilidad de mostrar la heterogeneidad cultural y el plurilingüismo en un solo texto. Aunque el rechazo radical de las lenguas europeas, en cierto sentido, sobre todo en el periodo en el que se intentaba reestablecer una identidad nacional, tenga una función relevante a la hora de fomentar la consolidación de las culturas periféricas, es inevitable que las literaturas creadas en lenguas marginales sólo se dirijan a un público limitado y no constituyan un instrumento suficientemente fuerte para que el mundo dominante oiga su voz; con respecto al modo asimilacionista, hay que mantener una actitud prudente, porque, en cierto sentido, la información “extra” que sirve para explicar o contextualizar los elementos minoritarios puede reforzar los prejuicios preexistentes sobre las culturas marginadas, a menudo vistas como inescrutables e inaccesibles; el modelo transformador, que es muy parecido a lo que

propone Venuti: “create a minor literature within the major language” (Venuti 1997: 11), “put[ting] the major language to minor uses” (Venuti 1992: 207) o “increase this radical heterogeneity by submitting the major language to constant variation, forcing it to become minor, delegitimizing, deterritorializing, alienating it” (Venuti 1997: 2), intenta transformar, manipular y subvertir las lenguas dominantes en beneficio de los grupos marginados.

Quiz á el segundo y el tercer modo sean los m á s eficaces para crear un espacio intermedio en el que se combinan los elementos metropolitanos y los perif é r i c o s , lo que fomentar á la hibridaci ó n y la heterogeneidad cultural. Lo importante reside en c ó m o controlar el grado de asimilaci ó n y de subversi ó n . En cuanto a este factor, no es adecuado alterar la lengua metropolitana “hasta el punto de que pierda su valor como medio de intercambio internacional” (Achebe en Vega 2003: 175) ni tampoco se puede convertir el texto en un diccionario enciclop é d i c o de cierta cultura marginada. Se dir á que los escritores de talento son capaces de encontrar un equilibrio en sus textos y de adoptar diferentes estrategias creativas para ajustar la carga cultural e ideol ó g i c a a fin de evitar que la audiencia meta se pierda ante tantos elementos oscuros y dif í c i l e s de entender.

Los autores de EWB denominan este tercer c ó d i g o *interlenguaje*, que es un “approximate system” en el plano lingüístico que “is cohesive and distinct from both source language and target language” (Ashcroft, Griffiths y Tiffin 1989: 66) y que est á formado a trav é s de la combinaci ó n de las caracter í s t i c a s sint á c t i c a s de los dos sistemas lingüísticos en un solo texto. Por ejemplo, en el caso de la literatura chinoamericana, cabe citar la introducci ó n del ritmo de la voz vern á c u l a , el uso del sustantivo como verbo, el (ab)uso de las conjunciones, las formas singulares y plurales de los verbos, los tiempos verbales, etc. Con este c ó d i g o h í b r i d o , la obra final sale como una “escritura en lengua metropolitana que est á informada por los principios lingüísticos de la primera lengua o por las variaciones idiom á t i c a s de la lengua adaptada a una nueva cultura”, que capta un “*momento intermedio*” (Vega

2003: 188) entre la cultura marginal y la metropolitana. Por ejemplo, en *Eat a Bowl of Tea*, Chu transplantó al inglés el modo de hablar de los chinos a la hora de expresar el agradecimiento a los invitados trasvasando literalmente las expresiones chinas de cortesía, por ejemplo, “your esteemed family name”, “my insignificant name”, “little brother” (las últimas dos se utilizan para referirse a uno mismo de forma modesta):

Uncles, brothers, aunts, sisters, and honoured guests, little brother appreciates the privilege tonight to welcome you all on behalf of our host... (Chu 1979: 77).

What is your esteemed family name? My insignificant name is Wang (Chu 1979: 29).

El interlenguaje o tercer código, que constituye una de las fuentes de creatividad y dinámica de la literatura postcolonial, no sólo forma parte de un sistema lingüístico peculiar y genuino, sino que también sirve como base sobre la que se asienta una “intercultural”. En términos de Vega, el interlenguaje “[n]o sólo designa a la creatividad lingüística individual mediante la fusión *en un texto* de estructuras provenientes de lenguas distintas, sino también las formas culturales, sociales y compartidas de fusión” (Vega 2003: 168). Además, este interlenguaje también da forma a una sensación de ambivalencia en la que siempre se ponen de manifiesto las fuerzas complementarias y controvertidas que dan a luz las identidades híbridas. Régine Robin ha definido el término “interlanguage” como “an imaginary relationship which the writer maintains with his or her mother tongue and with the other languages which make up his or her linguistic universe: a relationship of love, fixation, hate, rejection, or ambivalence” (en Simon 1999: 70). Simon también describe esta sensación de ambivalencia con las siguientes palabras:

in a perpetual movement away from his/her ‘own’, ‘proper’ language, the writer introduces into the very body of the work a trace of what is different, what lies outside. The frontiers between here and there therefore become unstable – ‘here’ being, through a process of permanent and always incomplete translation, a permanently uncertain place (Simon 1999: 71).

Muchos autores y teóricos postcoloniales formulan de diferente manera la denominación de esta lengua híbrida. Por ejemplo, Anzaldúa habla de la lengua *in-between* o la lengua de frontera, en la que se superponen conceptos y estructuras semánticas de dos o más sistemas lingüísticos y culturales. Esta lengua, en opinión de la autora, no son formas o dialectos incorrectos ni variantes irregulares sino una lengua viva que se usa y se da forma naturalmente en la tierra fronteriza que *corresponde a un modo de vivir* (Anzaldúa 1987: 55). La *relexificación* de Zabus se refiere al uso del “vocabulario de la lengua metropolitana con la sintaxis, el ritmo y la estructura de la lengua indígena” (Vega 2003: 179) y da lugar a un nuevo registro comunicativo donde se ponen en contacto diferentes lenguas. La *pidginización* es el término utilizado por lingüistas, antropólogos y teóricos postcoloniales, tales como los autores de EWB, Hernández, etc. para designar la hibridación de la lengua europea en el plano fonético, morfológico y gramatical. En resumen, esta lengua híbrida en realidad constituye un *tercer código* que ocupa el espacio intersticial entre la lengua de poder y la marginada y funciona como “una representación, recreación o reflejo de la realidad contextual externa” (Hernández 2007: 24). En cuanto a esta estrategia creativa, veremos más ejemplos en el capítulo IV cuando analicemos la traducción de *The Joy Luck Club* de Amy Tan.

2.4.4 El cambio de código lingüístico (*code-switching*)

El cambio de códigos lingüísticos se refiere a la operación mediante la que en el mismo texto se usan dos sistemas lingüísticos alternativamente. Normalmente los autores postcoloniales emplean esta estrategia en las conversaciones mantenidas entre los personajes que pertenecen a diferentes circunstancias socioculturales o en los monólogos de los seres *in-between*. Según Hepworth (1999: 175), el cambio de código lingüístico se produce en las siguientes dos situaciones: a veces, el hablante suelta unas palabras o una frase en su lengua materna instintivamente al ser incapaz de decirlo en lengua metropolitana; en otras ocasiones, el hablante sabe perfectamente cómo se dice lo que quiere expresar en lengua metropolitana pero opta por este cambio intencionadamente para poner énfasis en el tono o el estilo de hablar de cierto

personaje o para producir cierto efecto contextual.

Al estudiar las obras de la literatura chinoamericana, notamos que el cambio de código lingüístico se lleva a cabo en dos modalidades: 1) modo *expléto*: el autor o la autora introduce la transcripción fonética del chino a través del pinyin romanizado (cf. el ejemplo 122 en el capítulo IV); 2) modo *impléto*: el autor o la autora no introduce el chino sino la traducción correspondiente. En el último caso, los autores indican la inserción de la traducción con frases aclaratorias. Por ejemplo, en *The Joy Luck Club*, se añaden comentarios del tipo “she [my mother] says in Chinese” (cf. el ejemplo 126 en el capítulo IV). Hay que destacar que, en ciertas ocasiones, al traducir lo que dicen los personajes en chino, los autores siempre imitan el ritmo del chino reconstruyendo un inglés “chinizado” con una estructura simplificada y corta, y a veces con formas gramaticalmente “irregulares”. En este caso, los traductores de estas obras postcoloniales tienen que ser plenamente conscientes de la función pragmática y la intención creativa que portan estas formas lingüísticas especiales.

Aparte de las estrategias que hemos mencionado anteriormente, también son estrategias muy usadas por los autores chinoamericanos la alusión intertextual, por ejemplo, la alusión a los poemas antiguos chinos, la inserción de los *chengyu* (que son frases hechas compuestas por cuatro caracteres), proverbios y refranes, leyendas o mitologías, etc., y la reescritura de las leyendas y mitos tradicionales. Aquí sólo citamos algunos ejemplos en los que se introducen los refranes y *chengyu* chinos:

Girls are maggots in the rice (Kingston 1989: 43; refrán cantonés).

Four Splits, Five Cracks (Tan 1991: 237; *chengyu*).

The first time raw, the second time well done (Chu 1979: 157; refrán chino).

Fatty water should not be allowed to flow into another's rice paddy (Chu 1979: 157; refrán chino).

En los primeros dos capítulos, nuestro estudio se ha centrado en estudiar la formación y el desarrollo de la literatura chinoamericana. Se han contextualizado las obras y a los autores principales en sus respectivas circunstancias socioculturales y políticas y se han analizado sus características desde una perspectiva postcolonial. Quisiéramos poner énfasis en que el motivo de elaborar estos capítulos consiste en llevar a cabo un análisis tanto contextual como textual que pueda servir, entre otras cosas, como trabajo preparatorio para los traductores postcoloniales que se interesen por traducir obras pertenecientes a esta corriente literaria. Si no conocen a fondo las características de las obras literarias que quieren traducir, los traductores no lograrán actuar con la suficiente sensibilidad para gestionar las estrategias creativas que emplean los autores chinoamericanos, ni naturalmente producirán traducciones que sean capaces de transmitir responsablemente las intenciones creativas de los autores. En los siguientes capítulos, estudiaremos con detenimiento no sólo una serie de aportaciones de los últimos enfoques de los estudios de la traducción que resultan relevantes para entender estas obras, sino también las estrategias que usan los traductores a la hora de trasvasar a otros idiomas las obras de la literatura chinoamericana.

CAPÍTULO III. LA TRADUCCIÓN DE LA LITERATURA CHINOAMERICANA Y LA DE LA LITERATURA CHINA EN ESPAÑA

From the point of view of the target literature, all translation implies a degree of manipulation of the source text for a certain purpose (Hermans 1985: 11).

Who makes the text in one's own culture "represent" the text in the foreign culture? In other words: who translates, why, and with what aim in mind? Who selects texts as candidates to "be represented?" Do translators? And are those translators alone? Are there other factors involved? (Lefevere 1992: 1)

A pesar de que cada vez contamos con más literatura contemporánea china en español, abundan las traducciones indirectas y la simplificación y politización a la hora de hablar de los grandes escritores chinos¹.

3.0 Metodología de la investigación

En este capítulo, estudiaremos la traducción de la literatura chinoamericana y la de literatura china en España con la ayuda de las teorías descriptivas y de la escuela de manipulación, las teorías relacionadas con la ideología, el poder y la traducción, basándonos principalmente, pues, en autores como Even-Zohar, Toury, Hermans, Lefevere, Venuti, Tymoczko, Niranjana, etc. A partir de estas orientaciones teóricas, tomamos plenamente conciencia de que la equivalencia no se puede entender como una concepción puramente lingüística. Su materialización depende en gran medida de la posición de la literatura traducida en la cultura meta y en los factores poéticos e ideológicos que condicionan y determinan la aceptación y la circulación de los textos traducidos en determinado contexto histórico. En este sentido, para entender bien la

¹<http://www.zaichina.net/2012/10/30/maialen-marin-lacarta-las-traduccion-de-mo-yan-al-espanol-no-destacan-por-su-calidad/>. Fecha de consulta: 12-04-2013.

aceptación o el rechazo de una obra o una traducción, es necesario estudiar las relaciones entre autores, traductores, editores, revisores, etc. y otros muchos agentes y factores socio-culturales en los correspondientes sistemas literarios. Como indica Lefevere, la traducción “can no longer be analysed in isolation, [...] it should be studied as part of a whole system of texts and the people who produce, support, propagate, oppose, censor them” (1985: 237).

En este sentido, los dos primeros capítulos de esta Tesis Doctoral nos sirven como “paratextos” en los que se documentan datos textuales y contextuales de las obras literarias adscritas a la literatura chinoamericana, lo que nos ayudará a evaluar los criterios de selección por parte de los diferentes agentes implicados en la producción y la circulación de los originales y las traducciones. En este capítulo, intentaremos reflexionar sobre las siguientes preguntas: ¿por qué ciertas obras literarias chinoamericanas han llamado la atención del círculo editorial español?; ¿por qué las demás quedan excluidas de la lista de publicación? Inspirados por el estudio realizado por Jacquemond (1992) sobre la traducción de la literatura moderna de Egipto en Francia, también nos interesamos por saber hasta qué punto coinciden los cánones literarios que implícitamente gobiernan las decisiones de los editores españoles con los cánones literarios chinoamericanos y chinos o difieren de ellos, y hasta qué punto las decisiones de los editores españoles están determinadas por sus propias representaciones de la cultura china, las de un público lector imaginado o las representaciones impuestas sobre ellos por los ‘expertos’.

Como indica Hermans: “Bibliographies of translations may suggest preferences and exclusions in selecting texts for translation” (1999: 85). Nuestro estudio toma la bibliografía de las obras de la literatura diaspórica china traducidas en España de 1980 a 2012 como punto de partida, lo que nos ayudará a analizar las orientaciones poéticas e ideológicas que determinan y condicionan la selección de las obras, las expectativas de la audiencia, la posición y el papel que desempeñan estas traducciones en el sistema literario español y las interrelaciones entre el sistema original y el de destino.

Con interés adyacente, también estudiaremos la situación panorámica de la traducción de la literatura china con el fin de explorar por qué la aceptación de la literatura china en España resulta más difícil que la de la literatura chinoamericana. Para poner de manifiesto plenamente la situación desfavorable de la traducción del chino al español y la traducción de literatura china en España, en la bibliografía de obras traducidas de la literatura chinoamericana que forma parte de esta Tesis Doctoral también incluimos las obras de otros autores diaspóricos chinos, por ejemplo, ciertos autores que residen en Gran Bretaña, Francia, Canadá etc.

En cuanto a la traducción de la literatura china, adoptaremos para su explicación, entre otras, la teoría de la traducción de los textos marginados como “metonimia” de Tymoczko y el concepto de “interferencia cultural” de Salvador Peña. Además, hay que destacar algunos estudios que nos ayudan a tener un panorama relativamente completo de la traducción de la literatura china en España: *La literatura china traducida en España* (monografía de Idoia Arbillaga, 2003), “La traducción de la literatura femenina china y la construcción cultural de género²” (artículo de Rovira-Esteva y Sáiz López, 2005), “La traducción indirecta de la narrativa china contemporánea al castellano: síndrome o enfermedad³” (artículo de Maialen Marín Lacarta, 2008) y *Mediación, recepción y marginalidad: las traducciones de literatura china moderna y contemporánea*⁴ (tesis doctoral esta misma autora, 2012). A partir de estos estudios, intentaremos poner de manifiesto cómo representan o construyen estas obras traducidas, tanto las chinoamericanas como las chinas, la imagen de China o de la cultura china en España.

Por último, quisiéramos destacar que a través de las prácticas traductorales también se refleja la interacción entre la cultura original y la meta o las relaciones entre los dos países. Como Goethe dijo ya en una carta de 1828, “the relations

²<http://www.fti.uab.es/interasia/documents/Saiz-La%20traducci%F3n%20de%20la%20literatura%20femenina%20china%20y%20la%20construcci%F3n%20cultural%20de%20g%20E9nero.pdf>.

³ <http://www.traduccionliteraria.org/1611/art/marin.htm>

⁴ <http://tdx.cesca.cat/handle/10803/96261?show=full>

between an original and its translation most clearly express the relations of one nation to another” (en Hermans 1999: 95). En este sentido, los análisis comparativos que estudian la traducción en España de la literatura china y la de la literatura diaspórica china y la interferencia del círculo editorial angloamericano y francés en la toma de decisiones por parte de las editoriales españolas a la hora de introducir obras de otras culturas extranjeras también revelan las relaciones desiguales de poder entre China y España, entre España y los países anglo-americanos o entre España y Francia. Además, tomando en consideración el papel activo que desempeñan a menudo los investigadores y los traductores en la introducción de otras culturas, esperamos que nuestro estudio sea capaz de dar a conocer a los traductores y lectores españoles más obras de la literatura diaspórica china y de la literatura china que todavía no reciben una atención merecida en España o en Occidente en general. Pensamos, en este sentido, que podemos ayudar a potenciar esta corriente literaria y su traducción y a sacarla de la posición marginada que ocupa en el sistema literario español.

3.1 La literatura diaspórica china y china traducidas en España, componente relevante del sistema literario español

Durante mucho tiempo, la traducción se asociaba con lo secundario, lo marginal, lo infiel, lo invisible e incluso, como señalaron a partir de los ochenta los enfoques de género, con lo femenino; en cambio, el original siempre se ha vinculado con lo primario, lo central, lo legítimo y lo masculino. Las traducciones eran “les belles infidèles” y el traductor o la traductora, un traidor o traidora. La pasividad históricamente impuesta sobre la traducción la ha relegado a un plano secundario y le ha privado de autoridad y creatividad. En los años setenta, la formulación de la teoría de los polisistemas supuso un importante paso para poner en tela de juicio estos conceptos tradicionales sobre la traducción y el papel del traductor. Según la teoría de los polisistemas, la traducción es parte integrante de la cultura meta y en sí misma constituye un sistema que desempeña un papel fundamental a la hora de impedir o impulsar la evolución del polisistema de la cultura meta. El acto de traducir no es una actividad secundaria; la literatura traducida no siempre tiene tampoco un estatus

subordinado y periférico. Aunque, en ciertas ocasiones, la literatura traducida sirve para reafirmar ciertos géneros y estilos preestablecidos y mantener o reforzar la posición central en un polisistema literario (cumpliendo una función secundaria), en otras es capaz de producir cambios y transformaciones en los géneros existentes, introducir nuevos elementos e incluso crear nuevos modelos literarios en la cultura receptora, los cuales pueden desafiar (con una función primaria) la posición dominante de las obras canónicas. Estas propuestas teóricas, sin duda, subvierten la jerarquía preestablecida entre el original y la traducción. Apoyándonos en ellas, podemos afirmar que la literatura chinoamericana o en general la diaspórica china y la literatura china traducidas en España también forman parte del polisistema literario español. Aunque todavía ocupan una posición marginada, suponen una vía de entrada en la literatura española de innovaciones tanto en el plano de los géneros literarios como en lo relativo a factores poéticos y estéticos.

Sin embargo, es obvio que no todas las obras extranjeras, ni siquiera todas las obras del mismo autor, pueden entrar en un sistema meta a través de la traducción. Además, aunque la traducción, en cierto sentido, funciona como el original en la cultura meta, no puede ser idéntica al original: diferentes traductores producirán diferentes versiones del mismo original. Por estos dos motivos, la traducción es un proceso altamente selectivo y manipulativo que está condicionado por ciertos valores y leyes socio-culturales de la cultura meta. Toury (1999) describe estos factores que regulan la actividad de la traducción “normas”. Este autor distingue tres tipos de normas, a saber: las normas iniciales, que determinan si la traducción sirve para domesticar la otredad del texto extranjero y construir un texto aceptable privilegiando las normas de la cultura meta o funciona para introducir lo exótico o lo novedoso con el fin de crear un texto adecuado con respecto al original; las normas preliminares, que condicionan la elección de las potenciales traductoras antes de traducir, por ejemplo, la elección de los textos que van a ser traducidos, la decisión de si traducir directamente de la lengua original o a través de otra lengua intermedia (por ejemplo, como veremos, la traducción de las obras literarias chinas casi siempre se realiza de

manera indirecta por la gran distancia cultural que existe entre España y China), etc.; y las normas operativas, que regulan las decisiones tomadas por el traductor durante el proceso de traducción.

Estas normas no son permanentes ni estáticas, sino que cambian según las condiciones específicas de diferentes sociedades y culturas. Igual que los repertorios formulados por Even-Zohar (cf. apartado 1.1, relativo a la teoría de los polisistemas), las normas también cuentan con gran complejidad en su estructuración. Son las normas dominantes dictadas por los grupos de poder las que determinan la canonización de un sistema literario y deciden qué y cómo se puede importar de otras culturas o literaturas para integrarse en este sistema literario meta. La selección que realizan diferentes tipos de agentes en todo el proceso de traducción y la circulación de los textos traducidos suponen una negociación entre normas que ocupan distintas posiciones en los polisistemas implicados, como indica Hermans:

The adoption, in specific instances, of certain models in preference to others informs us about the motivation and strategy used by translators in negotiating existing norms, the kinds of text we were aiming to produce, the goals they were trying to achieve, and the negative models they were presumably trying to avoid. The discourse about translation, whether by translators themselves or by others (clients, publishers, critics, readers), will also point up notions of correctness, operational aspects of norms and positive and negative models and prototypes ([1996] 2007: 39).

Como veremos más adelante, a la hora de traducir las obras de la literatura chinoamericana, las editoriales españolas se inclinan a dar prioridad a las obras que tratan temas menos “irritantes”. Este hecho da una ventaja competitiva a las creadas por las autoras, las revestidas de un fuerte sabor orientalista y misterioso, y a las que adoptan explícita o implícitamente una actitud crítica hacia el régimen chino. En cuanto al género literario de estas obras introducidas, en comparación con el teatro y la poesía, la autobiografía o biografía y la ficción autobiográfica han sido los favoritos de las editoriales españolas. Todo eso justifica plenamente lo que afirma Hermans.

Vemos que la regulación que ejercen las normas en la traducción y la inestabilidad misma de las normas ponen en cuestionamiento el concepto de equivalencia. Son las normas las que determinan el tipo y el alcance de la equivalencia propuesta por las traducciones reales (Toury 1999: 244). A la hora de analizar el complicado proceso de la traducción, las propuestas de la Escuela de Manipulación pueden constituir una especificación de las normas que nos permiten adentrarnos con profundidad en los factores concretos que condicionan en diferentes niveles la actividad traductora.

Lefevere y otros autores que trabajan en esta misma línea desplazan su enfoque de estudio a los factores más concretos que condicionan la traducción, por ejemplo, como hemos dicho en el primer capítulo, la poética (con un componente de inventario y funcional) y el mecenazgo (con un componente ideológico, económico y de estatus). Asimismo, ponen énfasis en que la traducción no es un *reflejo* objetivo sino una *refracción* del original (Lefevere [1982] 2000) y en que cada traducción es una *reescritura* del original que está al servicio de determinada ideología y poética. El acto de reescribir siempre supone cierto grado de manipulación, como indican Bassnett y Lefevere en *Translation, History and Culture*:

Translation is, of course, a rewriting of an original text. All rewriting, whatever their intention, reflect a certain ideology and a poetics and as such manipulative literature to function in a given society in a given way. Rewriting is manipulation, undertaken in the service of power (1990: prefacio).

La traducción no es un acto inocente, porque en todos los niveles del proceso de traducción existen actos de elección, “from the selection of a text to be translated, via the overall orchestration at macro-level, down to individual sentence constructions, word choice, punctuation marks and even spelling” (Hermans 1999: 73). En este proceso de toma de decisiones, no sólo el traductor sino también otros agentes (por ejemplo, los editores) intervienen en la selección de las obras, y cada uno adopta cierta posición ante las expectativas previamente existentes; el traductor ha de destacar o privilegiar ciertos factores o parámetros e ignorar o excluir otros

negociando entre estos agentes de poder. En otras palabras, el producto definitivo de la traducción constituye un resultado de enfrentamientos y concesiones entre diferentes tipos de expectativas. Así por ejemplo, el editor siempre se preocupa por la recepción de una obra en el mercado y las preferencias y las expectativas de los lectores de la cultura meta; el traductor siempre tiene presente los requisitos implícitos o explícitos de su cliente, su propia agenda de traducción, la recepción de los lectores de la cultura meta, etc. Todo ello pone plenamente de manifiesto que el acto de traducir nunca se produce sólo en el nivel lingüístico, sino que hay muchos otros factores que se ponen en juego. Como indica Hermans: “Translation choices normally result from judgements by the translator –or whoever is in a position to control or override the translator –about perceived needs and benefits, audience expectations, personal and collective motivations” (Hermans 1999: 40).

Elegir un texto extranjero y determinadas estrategias discursivas traslativas según ciertos intereses vinculados a la cultura de destino supone la exclusión de otros textos extranjeros y de otras estrategias de traducción que corresponden a otros intereses, como indica Hermans: “Picking one option means that the alternatives are excluded” (Hermans 1999: 87). En este sentido, podemos afirmar que no se pueden traducir todas las obras extranjeras y que cada traducción es una versión parcial del original (Venuti 1995; Tymoczko 2000). Además, la recepción de una traducción “poco tiene que ver con su valor intrínseco sino que depende más bien del hecho de haber sido publicada en un momento y en un lugar propicios” (Vidal 1998: 54).

Estos procesos selectivos y manipulativos de la traducción, junto con otro tipo de reescrituras, categoriza en la que cabe inscribir también la labor de la antropología, la historiografía, la crítica o las antologías, la adaptación cinematográfica, etc., no sólo construyen representaciones de las culturas extranjeras sino también los cánones literarios para los textos traducidos en la cultura meta. Siguiendo a Even-Zohar, Lefevere también afirma que la traducción no sólo es capaz de modificar las modalidades literarias de la cultura receptora sino que también puede alterar el canon de una

cultura o las representaciones que una cultura tiene de otras. En este sentido, la traducción constituye una de las principales herramientas literarias con que las instituciones sociales “manipulan” según sus necesidades cierta sociedad o cultura con el fin de construir ciertas imágenes “deseadas”. Como veremos en los siguientes apartados de este capítulo y en el capítulo IV, al traducir las obras de la literatura chinoamericana, desde la selección de las obras hasta la elección de las estrategias operativas en el proceso de traducción, intervienen diversos agentes y diferentes factores poéticos e ideológicos. En nuestra era globalizada, hay que destacar que los beneficios comerciales que una obra puede conseguir en el mercado, las instituciones que son responsables de ciertos premios literarios de relevancia y la participación activa de la industria cinematográfica en la adaptación de las obras literarias desempeñan un papel cada vez más importante a la hora de seleccionar para su traducción ciertas obras chinoamericanas y chinas. Sin duda, este proceso de inclusión/exclusión de ciertas obras o factores culturales ejercerá gran influencia en cómo se construye la representación de la cultura china en la española.

Por todo lo que hemos dicho anteriormente, vemos que la literatura traducida constituye una parte indispensable de la cultura meta y participa activamente en la construcción de este sistema cultural. Desde una perspectiva polisistémica, estudiar la literatura traducida no sólo nos deja ver la evolución de un sistema literario sino también las interacciones entre el sistema literario y otros extraliterarios, como indica Sales:

A través de un estudio de la literatura traducida es posible detectar en qué medida los contactos intersistémicos condicionan la evolución literaria, o al contrario, hasta qué punto son condicionados por ella. Además, el estudio de las traducciones y otras reescrituras nos ayuda a observar mecanismos y procesos de canonización, integración, exclusión y manipulación, a diversos niveles, no sólo en la literatura, sino en la sociedad y la cultura en general, y por ello es relevante incluso más allá de la esfera de los estudios literarios (2004: 215).

Por lo tanto, estudiar la traducción de la literatura diaspórica china y la china

en el sistema literario español no sólo ayuda a descubrir las interrelaciones entre los factores que pertenecen a diferentes subsistemas literarios o extraliterarios españoles y los factores que condicionan los diferentes niveles de la actividad traductora sino que también revela de manera destacada la relación recíproca entre la cultura diaspórica china, la tradicional china y la española.

3.2 La traducción de la literatura chinoamericana y de la literatura diaspórica en España

Aunque España es un país que tiene una fuerte tradición literaria, con el desarrollo de la globalización, otras culturas, sobre todo la anglo-americana, se “infiltran” en diferente medida en la cultura española por diversos canales, entre los cuales la traducción de las obras literarias, sin duda, constituye uno de los más eficaces. Vemos que en las listas de los libros más vendidos ocupan una cuota importante las obras traducidas, lo que pone de manifiesto que la literatura traducida ya llega a ser un componente de relevancia que “erosiona” o fomenta la evolución del sistema literario español. A pesar de que en las últimas décadas en España se ha visto un gran aumento en la introducción de literatura diaspórica china y de literatura china, en comparación con la traducción de obras creadas por autores dominantes, la primera todavía está en una posición periférica. Quizá los siguientes factores conduzcan a esta falta de interés:

the chances of their being translated will depend on whether there is a tradition of scholarship in the field, whether the subject of the text is of interest to the progress of the studies in the field, and whether there will be a fair number of works sold to a number of potentially specialized readers. The question of ‘interest’ is often related to, for example, national links with that culture or [...] an element of exotic attraction not very far from colonialist attitudes (Carbonell [1996] 2007: 87).

En la actualidad en España todavía hay pocos estudios sistemáticos sobre la traducción de la literatura chinoamericana y la literatura diaspórica china. De hecho, se puede decir que este terreno aún es una “tierra virgen” que está por explorar. Esto puede deberse a diferentes factores: la enorme disparidad cultural entre España y

China, o tal vez el escaso interés popular y académico en este terreno o el menor desarrollo de la sinología en España en comparación con el experimentado por los estudios de traducción centrados en otras literaturas étnicas (por ejemplo, las obras de autoras chicanas, tales como Sandra Cisneros, Gloria Anzaldúa, las de escritoras puertorriqueñas, por ejemplo, Rosario Ferré y Esmeralda Santiago, y las de escritores indios, como Salman Rushdie, Vikram Chandra, etc.) quizás en virtud, respectivamente, de su parentesco lingüístico y cultural o por la gran influencia que ejerce en España la cultura de Gran Bretaña, la anterior metrópoli de India.

Sin embargo, cabe decir que esta importación “limitada” de la literatura diaspórica china y de la china, en cierto sentido, contribuye a pesar de todo a despertar el interés por la cultura china entre los lectores españoles: sirve de puente que establece la comunicación entre la cultura española y la china e introduce elementos novedosos o sangre fresca en la literatura española. Considerando el papel cada vez más importante que desempeña la etnia china en el mundo, la situación migratoria de los chinos y otros factores como la alta tasa de adopción de menores chinos en España, nuestro estudio resulta de indudable relevancia académica y social, y esperamos que pueda hacerse un hueco en los estudios de traducción sobre las literaturas étnicas en España.

Al examinar los materiales que hemos conseguido, relativamente escasos, notamos que la clasificación de los distintos autores es muy confusa. En muchas ocasiones, se establece una equivalencia que iguala a los autores diaspóricos chinos con los autores chinos. Aunque tenemos que admitir que a veces la clasificación de algunos autores no resulta muy fácil por los fenómenos cada vez más complejos de la diáspora, los dos grupos tienen grandes diferencias tanto en los factores poéticos como en los ideológicos. En este apartado y en el siguiente, intentaremos hacer un repaso que adopta un punto de vista descriptivo y sistémico sobre la traducción de la literatura chinoamericana o la literatura diaspórica china en general y la traducción de la literatura china en España. Como hemos dicho en la parte relativa a la metodología

de la investigación, a fin de deducir los criterios de selección y exclusión, nuestro estudio toma como punto de partida algunas bibliografías consolidadas. Las obras y los autores que están incluidos en la bibliografía se basan en la lista de los principales autores chinoamericanos ordenada por el historiador chinoamericano Him Mark Lai y completada por otros estudiosos chinos que trabajan en esta línea (cf. Apéndice I Wu y Wang 2009: 560-568). En esta bibliografía también incluimos a autores importantes de ascendencia china que residen en otros países, tales como Gran Bretaña, Francia, Canadá, Nueva Zelanda, etc. para demostrar las relaciones asimétricas entre las diferentes lenguas y la interferencia cultural de las lenguas y culturas “fuertes” en el mercado de la traducción. Por este motivo, nuestro estudio investigará en general la traducción de la literatura diaspórica china pero con un enfoque específico en la traducción de la literatura chinoamericana.

Al examinar la bibliografía, se advierte que en España la publicación de la literatura diaspórica china empieza en los años ochenta y que alcanza su apogeo durante el periodo comprendido entre 1990 y 2000. Desde la perspectiva del género literario, las narrativas, sobre todo las autobiografías y las novelas, son las favoritas de las editoriales; en cuanto a las obras de otros géneros, por ejemplo, poesía y teatro, localizamos pocas. En general, en comparación con la traducción de otras literaturas, la de la literatura diaspórica china todavía está en una posición marginada en el mercado de la traducción en España.

En total, localizamos 94 obras de 41 autores, de los cuales 24 viven en Estados Unidos, 6 en Gran Bretaña, 4 en Francia, una en España y 6 en otros países. Entre las 94 obras apuntadas, cinco son autobiografías⁵, dos son biografías (*La emperatriz Wu* de Lin Yutang y *Mao, la historia desconocida* de Chang Jung), tres son memorias, seis son colecciones de ensayos críticos, dos son colecciones de reportajes o entrevistas (*El hombre de Pekín* de Zhang Xinxin y Sang Ye, *Nacer mujer en China:*

⁵ Como hemos analizado en el primer capítulo, a pesar de que *The Woman Warrior* de Kingston se publique como autobiografía, en realidad no lo es. Precisamente, es una ficción autobiográfica. En este trabajo la tomamos como ficción.

las voces silenciadas de Xue Xinran) y el resto es ficción (en esta categoría, más de cinco son novelas autobiográficas). Entre estos autores, la mayoría crea en inglés; algunos que viven en Francia escriben en francés, tales como Dai Sijie, Ya Ding y Shan Sa (Gao Xingjian principalmente crea en chino) y Wang Lulu, que vive en Holanda, escribe en holandés; también hay algunos autores que son bilingües y crean tanto en inglés como en chino, por ejemplo Lin Yutang, Yan Geling, etc. Al estudiar a los autores y las obras registradas en las bibliografías, hemos notado unos factores decisivos que determinan la introducción de las obras extranjeras en España. A continuación, los analizaremos con detenimiento.

3.2.1 Los *bestsellers* y los premios importantes

Al examinar las obras de los autores de ascendencia china publicadas en España, se nota que el *bestseller* siempre es la etiqueta más llamativa que atrae la atención de las editoriales. Venuti dedica un capítulo de su libro *The Scandals of Translation* a la traducción de los *bestsellers* analizando las causas de este fenómeno:

Since the 1970s, furthermore, the drive to invest in bestsellers has become so prevalent as to focus the publisher's attention on foreign texts that were commercially successful in their native cultures, allowing the editorial and translating process to be guided by the hope of a similar performance in a different language and culture. And yet translations that reward investment, especially those that become bestsellers, risk the stigma of scholars and critics who possess the cultural authority to shape taste and affect long-term sales (1998a: 124).

Lin Yutang y Amy Tan son dos casos excepcionales. Lin es el único autor chinoamericano que vio su obra publicada en España en los años sesenta del siglo pasado (*Pekin imperial*, 1961). Aunque Lin tiene muchas obras narrativas que se publicaron en América Latina durante los años cincuenta y sesenta del siglo pasado, en España se introducen pocas de ellas y las editoriales han concedido más atención a *La importancia de vivir*, colección de ensayos con reflexiones filosóficas sobre la vida, que ocupó el primer lugar de la lista de los *bestsellers* de no ficción en Estados

Unidos durante 52 semanas seguidas en 1938.

Otro caso que llama la atención es Amy Tan. Casi todas las obras de Amy Tan se encuentran registradas en las más prestigiosas listas de *bestsellers* de Estados Unidos⁶. Por ejemplo, sus cinco novelas - *The Joy Luck Club* (*El club de la buena estrella*), *The Kitchen God's Wife* (*La esposa del dios del fuego*), *The Hundred Secret Senses* (*Los cien sentidos secretos*), *The Bonesetter's Daughter* (*La hija del curandero*), *Saving Fish from Drowning* (*Un lugar llamado nada*)- se hallan en las listas de *bestsellers* de *Los Angeles Times*, *New York Times*, *Publishers Weekly*, y las últimas tres también están incluidas en las listas de *bestsellers* de *USA Today*. Su primera obra, *El club de la buena estrella*, desde que se publicó estuvo en la lista de *bestsellers* de *The New York Times* durante 9 meses, se vendieron más de 4 millones de ejemplares en rústica y 275.000 ejemplares de tapa dura y sus derechos de edición ascendieron a 1,23 millones de dólares⁷. Sin duda alguna, Amy Tan ha llegado a ser la autora de *bestseller* más exitosa entre los autores chinoamericanos o, mejor dicho, entre los autores de la literatura diaspórica china, lo que también se pone de manifiesto plenamente por las numerosas versiones reeditadas de sus obras en España. Este hecho justifica en buena medida que en el próximo capítulo elijamos una de sus obras para descender al nivel micrológico y estudiar allí los condicionantes de la traducción y las repercusiones que pueden derivarse de esta.

Aparte de estos dos autores representativos, también ocupan mucho espacio en la bibliografía las obras de otros autores como Lisa See, Anchee Min y William F. Wu. Entre las obras de Lisa See, *Snow Flower and the Secret Fan* (*El abanico de seda*), *Peony in Love* (*El pabellón de las peonías*), *Shanghai Girls* (*Dos chicas de Shanghai*) se hicieron un hueco en las listas de *bestsellers* de *Los Angeles Times*, *New York Times*, *Publishers Weekly*, *USA Today*, *Washington Post*, etc. La primera y la tercera han recibido menciones de honor en los premios *Asian/Pacific American Awards for*

⁶ cf. <http://www.dijkstraagency.com/bestsellers.html>

⁷ <http://www.achievement.org/autodoc/page/tan0bio-1>

Literature. Como hemos dicho en el segundo capítulo, *Snow Flower and the Secret Fan* fue traducida al chino y en 2010 fue adaptada y llevada a la pantalla grande por el director chinoamericano Wayne Wang, quien también colaboró con Amy Tan y filmó la película *The Joy Luck Club*, adaptación de la primera novela de esta autora. Anchee Min destaca por sus narrativas históricas y también se encuentra entre los autores de *bestsellers*. Su novela autobiográfica *Red Azalea* (*Azalea roja*) está incluida en las listas de *bestsellers* de *Chicago Tribune* y de *San Francisco Chronicle*; su novela histórica *Becoming Madame Mao* (*Madame Mao*) logró llegar a las listas de *bestsellers* de *Book Sense* y de *Los Angeles Times*. William F. Wu, escritor de una serie de novelas de ciencia-ficción para jóvenes adultos, también goza de gran popularidad en Estados Unidos y ciertas novelas suyas fueron adaptadas en forma de juegos de ordenador en 1995.

En cierto sentido, la etiqueta de “*bestseller*” está íntimamente vinculada con los beneficios comerciales que podrá obtener una obra. Hemos notado que entre autores parecidos (por ejemplo, autores de *bestsellers* que han conseguido muchos premios de prestigio o que han gozado de gran popularidad) las editoriales prefieren elegir las obras de los autores que han obtenido más beneficios comerciales. Así Gish Jen y Amy Tan son autoras del mismo periodo, cuyas obras se publicaron alrededor de los años noventa y tocan temas parecidos. Sin embargo, casi todas las obras de Amy Tan fueron introducidas en el mercado español; al contrario, hasta el día de hoy no podemos encontrar ninguna obra traducida de Gish Jen en España. Las causas principales quizá estriben en la diferencia en los beneficios comerciales obtenidos por una y otra en el mundo angloamericano.

Otro factor de plena relevancia que ejerce influencia en los criterios de selección por parte de las editoriales españolas es la concesión de premios importantes. En 2000, Gao Xingjian ganó el Premio Nobel de Literatura, lo que, sin duda alguna, constituyó un gran acontecimiento que volvió a despertar el interés de las editoriales por publicar sus obras. Desde 2001, también se han publicado sucesivamente en

España versiones castellanas de sus obras. La concesión del galardón literario a Gao Xingjian no sólo abre la puerta de España a sus propias obras sino también a las de otros autores de origen chino que viven en Francia, por ejemplo, Dai Sijie, Shan Sa, etc. *Balzac y la pequeña costurera china* de Dai Sijie encontró un lugar entre las novelas de la categoría *bestseller* de Francia en 2000 y gozó de mucha popularidad en muchos países europeos. En 2002, el mismo autor dirigió la producción de la película adaptada de la obra, que ganó muchos premios internacionales. Entre los autores que viven en Francia, también hay que destacar a Ya Ding, escritor y traductor, quien ganó los premios franceses Prix Lazes y Prix de l'Asie en 1988 con su novela autobiográfica *El sorgo rojo*, lo que será una de las causas que explican por qué sus obras se publicaron ya en los años ochenta en España. Por su gran contribución a los estudios literarios y a la traducción literaria, el gobierno francés le otorgó la medalla de la Legión de Honor en 2010.

3.2.2 Factores ideológicos que condicionan la selección con vistas a la traducción

Al examinar la bibliografía de las obras de la literatura diaspórica china, nos damos cuenta de que entre los autores que tienen obras publicadas en España el número de autoras (27/41) es mayor, lo que supone que, por una parte, el surgimiento de la conciencia feminista y el interés cada vez más acentuado por el pluralismo y la diversidad culturales en las últimas décadas han ejercido mucha influencia en las decisiones editoriales; por otra, el poder (neo)colonial o hegemónico que manipula la aceptación y el rechazo de las obras publicadas también desempeña un papel de suma importancia.

Las mujeres étnicas o minoritarias, “víctimas” de una doble marginación en la sociedad dominante, en nuestro caso, las autoras chinoamericanas, “víctimas” tanto de la fuerte tradición misógina del confucianismo como de la discriminación racista de la sociedad americana, suponen una amenaza menor a la autoridad y a la supremacía de la sociedad dominante; además, los éxitos editoriales que han obtenido las escritoras chinoamericanas pueden ser una manifestación de la tolerancia cultural y del

multiculturalismo que propaga la sociedad dominante. Por lo tanto, las obras escritas por autoras, especialmente autoras étnicas, llegan a ser las favoritas de las editoriales. En otros términos, el público dominante se interesa más por los temas menos irritantes, tales como las relaciones entre madre e hija, la vida “exótica” de los chinoamericanos o las luchas por la igualdad de género, etc. que otros temas como el racismo, la reconstrucción de la masculinidad, etc., en los que se muestra una hostilidad hacia la sociedad dominante.

En consonancia con lo expuesto, en España se pueden encontrar las obras de Maxine Hong Kingston, Amy Tan, Lisa See, etc. pero las obras de autores masculinos como David Henry Hwang y Gus Lee, etc., quienes también son autores de *bestsellers* y han ganado muchos premios importantes, todavía no tienen versiones castellanas en España hasta la fecha. Tampoco encontramos las obras de Louis Chu, Frank Chin, quienes insisten en la innovación lingüística y la canonización de la tradición heroica masculina, quizá porque estas obras, aparte de su lenguaje “chinizado”, tratan temas sociales delicados, sobre todo la discriminación racista.

Vemos que esta preferencia que ha dado la sociedad a las autoras étnicas también llega a ser una de las principales causas que agravan y agudizan el debate producido entre los autores chinoamericanos nacionalistas y las feministas, encabezados respectivamente por Frank Chin y Maxine Hong Kingston durante los años setenta y ochenta del siglo pasado. Según Chin y su grupo, por causa de estas escritoras, cuyas obras han sido manipuladas por la ideología dominante, se vuelve a someter a los hombres chinoamericanos a la emasculación y la feminización. En otros términos, los escritores masculinos se sienten traicionados por las mujeres chinoamericanas, como indica King-Kok Cheung: “Asian American men have suffered deeply from racial oppression. When Asian American women seek to expose anti-female prejudices in their own ethnic community, the men are likely to feel betrayed” (en Yin 2000: 237). Sin embargo, notamos que es el Poder el que en realidad ejerce influencia: “[i]t is mainstream culture rather than Chinese women

writers that should be blamed for perpetuating the images of effeminate Chinese males or of exotic, mysterious, and erotic stereotypes of ‘Oriental’ customs in American culture” (Yin 2000: 239).

Esta orientación ideológica también se pone de manifiesto en el hecho de que tampoco todas las autoras ni todas las obras de la misma autora consiguen atraer la atención del círculo editorial. Por ejemplo, obviamente, entre las obras de Sui Sin Far, su ensayo autobiográfico, *Leaves from the Mental Portfolio of an Eurasian*, en las que destaca el tema de la construcción de su identidad étnica, resulta más atractiva que la colección de cuentos cortos, *Mrs. Spring Fragrance*, que se centra en la vida de los chinoamericanos comunes y corrientes que vivían en tierras estadounidenses y registra, desde una perspectiva realista, las experiencias dolorosas y las humillaciones que sufrieron los inmigrantes chinos en la sociedad dominante; en el caso de Kingston, a pesar de que la autora tenga varias obras que se convirtieron en *bestsellers*, la única que se publica en España es *The Woman Warrior* (1976), su ficción autobiográfica feminista. Al contrario, *China Men* (1980), obra en la que se registran la injusticia y la discriminación racista que sufren sus antepasados masculinos, y *Tripmaster Monkey: His Fake Book* (1989), que intenta explorar con profundidad temas tales como la etnicidad, los prejuicios, etc., aún no tienen versión española hasta la fecha.

Aparte de la ideología feminista, la actitud crítica o negativa hacia el gobierno chino o hacia ciertos acontecimientos históricos chinos que mantienen los autores no sólo constituye un elemento indispensable para la concesión de determinados galardones de importancia y de prestigio, sino que también se convierte en un factor decisivo que llama la atención de las editoriales españolas. Por ejemplo, cabe citar a autores exiliados tales como Bei Dao⁸, Ha Jin y Qiu Xiaolong, quienes se trasladaron a Estados Unidos después de la protesta del 4 de junio de Tiananmen en 1989. Bei

⁸ Aquí cabe destacar que, como el fenómeno de la diáspora se complica cada vez más en la era globalizada, la clasificación de los autores también resulta difícil. Por ejemplo, Bei Dao ha vivido sucesivamente en siete países, tales como Inglaterra, Alemania, Noruega, Suecia, Dinamarca, Holanda, Francia, Estados Unidos y ahora reside en Hong Kong. Se puede decir que Bei Dao es un “verdadero” escritor exiliado. Por lo tanto, es difícil clasificarlo según su país de acogida; por ello, lo categorizamos en “otros autores”.

Dao, el representante más notable de los poetas “brumosos” u “oscuros” (Misty Poets), ha sido nominado varias veces como candidato al Premio Nobel de Literatura. Su novela *Olas* (*Waves*) se publicó en España en 1990. Las obras de Qiu Xiaolong, como hemos estudiado en el primer capítulo, siempre están ambientadas en el contexto histórico chino y el contenido abarca los ámbitos políticos, culturales y artísticos de China, lo que constituye un aspecto llamativo que atrae la atención de las editoriales occidentales. En general, en las obras de estos autores siempre está implícita una actitud crítica hacia el gobierno chino, lo que pone de manifiesto una tendencia de politización a la hora de elegir las obras relacionadas con China para ser traducidas. Marín Lacarta también comenta esta inclinación con las siguientes palabras:

Qiu Xiaolong es retratado como el representante de la literatura negra china, y la obra de Ha Jin, a pesar del reconocimiento literario que ha recibido a nivel internacional, en ocasiones sigue siendo vista simplemente como <<una incisiva radiografía de las miserias de la China comunista en los años de más dura represión>> o como <<un eficaz fresco de lo que fue la China>> (Marín Lacarta 2012: 136).

Aunque no podemos negar los valores estéticos y literarios de las obras de Bei Dao, Ha Jin y Qiu Xiaolong, hemos de admitir que desde el punto de vista occidental la actitud crítica y negativa que estos autores mantienen hacia la “Revolución Cultural” y las protestas de Tiananmen constituye una declaración anticomunista que sirve de reclamo a las editoriales occidentales. Sin embargo, por establecer un contraste, *Chinese Opera*, una obra de Alex Kuo que habla de la gran transformación social de China en los últimos años de los ochenta (cf. Zhao 2008: 246) sufrió un rechazo rotundo en el círculo editorial americano, lo que naturalmente le cierra la puerta al mercado de la traducción. El mismo autor expresaba con las siguientes palabras lo irremediable de la intolerancia de las editoriales de la sociedad dominante:

Major trade houses in the U.S. have this perception that the American buying public is only interested in a couple of forms of narrative. If you talk, say about the Asian American experience, it has to be about immigration or an ancient left-behind feudalism... It's racist. It's cultural hegemony (en Zhao 2008: 246).

De todos estos ejemplos parece desprenderse que tanto las obras de los escritores que nacieron en Estados Unidos como las de los inmigrantes que consiguen suscitar el interés de las editoriales de la cultura dominante “should not only tell China stories but tell a particular type of China stories” (Zhao 2008: 244). En otras palabras, el contenido de las obras es altamente selectivo. Las obras que resultan menos agresivas para la sociedad dominante, las que refuerzan la imagen estereotipada de una China atrasada e inescrutable y coinciden con la ideología occidental, resultan más aceptables en el mercado occidental, como indica Zhao:

The most popular type of China stories is about old-time Chinese culture or the miseries in Chinese history; stories about modern China will have to center on the turmoils in China, such as the ‘Cultural Revolution’. Stories about contemporary China –about its drastic changes and developments –are China stories, too, but such stories are considered unmarketable (2008: 246).

3.2.3 Autobiografías, memorias y ficciones autobiográficas

Desde la perspectiva del género literario, al revisar las obras registradas en la bibliografía, vemos que las autobiografías, las memorias y las novelas de carácter autobiográfico ocupan un lugar importante en la literatura diaspórica china. A diferencia de lo que ocurre con las autobiografías o las ficciones autobiográficas comunes que narran la vida de personajes prominentes, la autobiografía étnica, en cierto sentido, tiene la misma función que la “biografía comunal” o “autobiografía simbólica” en la que “el *yo individual* se une con *el nosotros simbólico*” o en la que “la vida de un pequeño grupo o de una pequeña comunidad representa la historia de una comunidad mayor y, preferentemente, la de la nación” (Vega 2003: 224). En términos de Tymoczko, estas autobiografías o novelas autobiográficas sirven metonímicamente como representantes de la etnia china y de la cultura china. La audiencia que presta atención a este género literario, en lugar de conceder importancia a su valor estético, siempre mantiene un fuerte interés cultural y antropológico. En esta categoría podríamos citar, por ejemplo, *Páginas del archivo mental de una*

euroasiática de Sui Sin Far, *La mujer guerrera* de Maxine Hong Kingston, o las novelas autobiográficas *El club de la buena estrella* de Amy Tan, *La montaña de las nubes* de Aimee E. Liu, *El sorgo rojo* de Ya Ding, etc.

Dentro de la corriente literaria chinoamericana las obras de Kingston y Amy Tan se convirtieron en los grandes hitos del canon de la literatura chinoamericana. Después del éxito cosechado, *The Woman Warrior* se convirtió en un modelo que las editoriales proponían a los escritores jóvenes. En una entrevista con Blauvelt, Maxine Hong Kingston decía: “They [en referencia a algunos escritores jóvenes] asked me, ‘Do you know there is a generic Maxine Hong Kingston rejection slip?’ They said that they sent in some writings and the publishers reject them, but on the top of that, they advise them to read my work” (en Zhao 2008: 244). Por otro lado, la fórmula narrativa de Amy Tan, denominada por Zhao como “bitter-China-plus-sweet-America” (2008: 244), parece haberse convertido en el rasero con el que se mide el posible éxito o fracaso de las novelas de autores chinoamericanos. Y eso también pone de manifiesto lo siguiente:

[t]he publishers’ expectation might be understood as compliments for the artistic accomplishment of Kingston and Tan, but it is more likely to mean that the publishers expected the young writers to write China stories, as Kingston and Tan did (Zhao 2008: 244).

Eso también daría una buena explicación a por qué *Fifth Chinese Daughter*, autobiografía de Jade Snow Wong, aunque se encuentra asimismo en las listas de *bestsellers* y desempeñó un papel importante en la historia de la literatura chinoamericana, no logra despertar el interés de las editoriales españolas, porque parece que en la actualidad, la autobiografía “as guided Chinatown tour” (Wong 1997:46) ya no ocupa una posición central en la literatura chinoamericana.

Vega (2003: 205) también describe otra característica de este tipo de literatura, que incluirá “la autobiografía o la novela autobiográfica, la historia oral, la memoria,

la confesión, el diario, el informe, la entrevista, la novela *de no ficción* o la ficción documental”, etc. narración del *testimonio*. Este tipo de literatura presenta un alto grado de veracidad y de representatividad que “concede voz a los sin voz, o mejor aún, que concede voz ‘literaria’ al pueblo anónimo o colectivo” (Vega 2003: 210). Los narradores se presentan como testigos de ciertos acontecimientos históricos y revelan lo que auténticamente subyace a estos hechos históricos. Sin embargo, no hay que pasar por alto la intervención y la manipulación realizadas por el narrador o por la persona que se encarga de ordenar los relatos orales. En resumen, este tipo de discurso siempre lleva una fuerte implicación política e ideológica y la elección del contenido es altamente selectiva y manipuladora, muy dependiente de los respectivos propósitos del narrador y del mediador. En cuanto a las obras chinoamericanas que pertenecen a esta categoría, podemos encontrar autobiografías de autores inmigrantes, en las que destacan como temas principales los recuerdos de la China del pasado, los sufrimientos en la época de la Revolución Cultural y la actitud negativa y crítica hacia las protestas del 4 de junio de 1989, por ejemplo en *La dama de Shanghai* de Cheng Nien, *Hojas que caen* de Adeline Yen Mah, *Azalea roja* de Anchee Min y *El lago sin nombre* de Diane Wei Liang.

3.2.4 El Orientalismo y los estereotipos en las obras traducidas

Aunque las listas de *bestsellers* y los premios literarios de prestigio constituyen dos factores decisivos que determinan y condicionan la publicación y la traducción de las obras, no todas las obras que se convierten en *bestseller* ni todas las premiadas despiertan el interés de las editoriales españolas. En el caso de la traducción de la literatura diaspórica china en España, las editoriales dan prioridad a las obras que están inmersas en un fuerte ambiente orientalizado y refuerzan los estereotipos orientalistas de los chinos o la cultura china. Como hemos dicho en el segundo capítulo, en cierto sentido, la literatura diaspórica china forma parte del discurso orientalista: por una parte, los autores de ascendencia china que nacen en otros países conocen su cultura única por los medios de comunicación de los países occidentales, por los libros de las instituciones educativas y por las descripciones que

de ella hacen sus padres, etc.; por otra, para que sus obras puedan ser publicadas en Occidente, los autores inmigrantes han de acomodarse a las expectativas de los lectores occidentales.

Los autores étnicos siempre han de enfrentarse a un dilema: por una parte, rechazan la etiqueta étnica que, en cierto sentido, supone una distinción discriminatoria; por otra, es esta etiqueta étnica la que les da acceso a la sociedad dominante. Por lo tanto, generalmente casi en todas las obras de esta corriente literaria se ve la coexistencia de la tendencia de auto-orientalización y la de anti-orientalización. Sin embargo, tanto las editoriales que apuestan por la publicación de las obras originales como las que llevan a cabo la traducción tienden a elegir las obras en las que se destaca la primera y dejan de lado las que ponen énfasis en la segunda. En otras palabras, Occidente prefiere publicar las obras del Otro que no amenazan su autoridad. Con estas obras que refuerzan los estereotipos del Otro, Occidente logra mantener su posición superior y su supremacía.

Tomando en consideración la influencia de los estereotipos orientalistas, vemos que la obra *The Woman Warrior* de Maxine Hong Kingston y sobre todo las de Amy Tan siempre son las preferidas del mercado occidental; sobre todo, *The Joy Luck Club*, *The Kitchen God's Wife*, *The Hundred Secret Senses*, etc. se han reeditado repetidas veces en España. Otros ejemplos pueden encontrarse en las obras de See Lisa, en las que siempre aparece la imagen misteriosa de la China antigua, los Chinatowns caóticos, el matrimonio impuesto, las mujeres obedientes con pies vendados, etc.; las novelas históricas de Anchee Min están ambientadas en la dinastía Qing y narran los acontecimientos de personajes históricos que provocan fácilmente la asociación con estereotipos exóticos como el del “diabolical Chinese” Fu Manchu, como hemos mencionado en el capítulo II y también con otros personajes que aparecen en la famosa película *El último emperador*, dirigida por el director Bernardo Bertolucci en 1987.

Naturalmente, las obras “no representativas”, o mejor dicho, las que no coinciden con esta tradición orientalista sufren un rechazo rotundo. Lógicamente, si estas obras no logran ser publicadas en las culturas dominantes, no tendrán oportunidad de circular en el mercado de la traducción. Por ejemplo, *Pieces of Gold* (1999), una novela de Nancy Young Mosny, que habla de la experiencia de una chica chinoamericana que intentaba conciliar en su vida la responsabilidad de cuidar de sus hijos y de su madre hospitalizada (cf. Zhao 2008: 244), no fue tan bien acogida como las obras de Amy Tan que aparecieron más o menos en el mismo periodo, por ejemplo, *The Hundred Secret Senses* (1995) y *The Bonesetter's Daughter* (*La hija del curandero*) (2001), porque según el editor, “sadly, this light (the elders’s past) is far too dim and what might have been the more interesting of the two stories goes nowhere...the reader is ultimately frustrated by not knowing enough about the character...” (en Zhao 2008: 244-5).

3.2.5 Participación de la industria cinematográfica

En la actualidad la activa participación de la televisión y del cine en la adaptación de las obras literarias también impulsa la comercialización y la divulgación de ciertas obras. Por ejemplo, la película *A Thousand Years of Good Prayers*, adaptación de la obra de Yiyun Li *Los buenos deseos* (*A Thousand Years of Good Prayers*, 2005), ganó la Concha de Oro y el premio de la Concha de Plata al mejor actor en el festival de San Sebastián en 2007; ese mismo año la versión castellana de la obra se publicó en España. Otro ejemplo es la publicación de *Las flores de la guerra* de Geling Yan, autora con muchas obras adaptadas para la televisión y el cine. En 2011, la película *The Flowers of War*, adaptación de esta novela y dirigida por el director Yimou Zhang, fue nominada a Mejor Película en Lengua Extranjera en los Globos de Oro, y en 2012 se publicó la versión castellana de la novela en España. En este sentido, la participación de la televisión y el cine y la difusión de las obras literarias están íntimamente interrelacionadas y se apoyan e impulsan mutuamente. Ambas encajan en el concepto de “reescrituras” y, como advertía Lefevere (1985, 1997), las distintas reescrituras se coordinan y se apoyan

para crear una determinada imagen de un autor, un género, un movimiento o una identidad.

A partir de los análisis que hemos hecho anteriormente, se ven coincidencias y divergencias entre los cánones literarios de publicación y traducción. Vemos que las editoriales españolas de traducción siempre mantienen una actitud conservadora hacia la introducción de las obras y tienden a dar prioridad a las que han conseguido más éxito comercial. Es decir, el mercado y las expectativas de los lectores siempre son los dos factores decisivos que toman en consideración los editores. En otras palabras, las editoriales tienden a seleccionar las obras en las que la representación de otras culturas cumple más con las expectativas de los lectores; por el contrario, no quieren arriesgarse a elegir las que intentan subvertir estas representaciones estereotipadas o las que están lejos de la imagen “familiar” de lo Otro.

En los apartados anteriores hemos estudiado la traducción de los autores diaspóricos chinos en general. Consideramos en este punto necesario dedicar un párrafo a hablar de los autores de origen chino que viven en España. En comparación con los éxitos que ha obtenido la literatura diaspórica china en Estados Unidos, en Francia y en otros países occidentales, tales como Gran Bretaña, Canadá etc., en España la creación literaria de los escritores de ascendencia china todavía está en una fase inicial. Aunque no faltan los hispanistas, traductores, escritores y poetas, tales como Eduardo Mo, Chen Guojian, Ambrosio Wang An-po, Wang Xidu, Miguel Chang, Zhang Qin, etc.⁹ que trabajan con constancia en su propio terreno de estudios, la mayoría de sus obras se dedican a la introducción de la cultura china o son traducciones de las obras de la literatura española al chino. En cuanto a la creación literaria, la mayoría son colecciones de ensayos y de poemas en chino, que se publican en China o en España, en el último caso por agentes que aúnan el papel de autor y editor o en los periódicos o semanales dirigidos a la comunidad china. Muy

⁹ Zhang, Qin. “La literatura china en España” en http://blog.sina.com.cn/s/blog_4b04c2590100lwnk.html. Fecha de consulta: 16-05-2012.

pocas tienen versión castellana. El terreno de la ficción todavía muestra un vacío. Sin embargo, teniendo en cuenta la adopción de niños de origen chino en España y la situación migratoria de los chinos, sobre todo el aumento de los inmigrantes intelectuales, es previsible que surjan escritores de talento en un futuro cercano en estos grupos. Además, con la integración en la sociedad española, el acceso a la educación superior de la segunda generación de inmigrantes y la toma de conciencia de una identidad étnica por parte de individuos de ascendencia china, es muy posible que la búsqueda o el retorno a la raíz cultural de estos grupos se convierta en una fuente inagotable de inspiración como la que nutre a los escritores étnicos. En este sentido, estudiar la literatura diaspórica china desarrollada en otros países nos resultará sumamente ilustrativo.

3.3 La traducción de la literatura china en España

En general, España no es un país que tenga una tradición sólida en los estudios orientales ni en la sinología. Aunque desde los años noventa del siglo pasado esta situación empieza a mejorar gracias al establecimiento de centros dedicados a los estudios orientales en Madrid, Barcelona, Granada, Alicante y Salamanca (cf. Arbillaga 2003: 17) y a los esfuerzos de sinólogos y traductores tales como Anne-Hélène Suárez, Laureano Ramírez, Joaquín Beltrán, Taciana Fisac, Dolors Folch, Lola Díez Pastor, etc., en comparación con otros países europeos, tales como Gran Bretaña, Francia y Alemania, tanto los intercambios culturales entre España y China como la traducción de la literatura china en España todavía no llegan a un nivel satisfactorio. Según los datos del Index Translationum de la UNESCO (1979-2012), del grupo de países occidentales que traducen más obras chinas, Francia, Estados Unidos y Alemania ocupan las tres primeras posiciones. Aunque España ocupe el cuarto lugar, la cantidad de las publicaciones traducidas (470) todavía no llega a la mitad de las de Alemania (1063)¹⁰. Arbillaga también menciona estas carencias en la traducción de la literatura china en su libro:

¹⁰ <http://www.unesco.org/xtrans/bsstatexp.aspx>. Fecha de consulta: 04-04-2013.

Es sabido que la tradición traductora española, en cuanto al volumen de obras trasladadas y la calidad de las mismas, se sitúa entre las más importantes que existen, lo cual hace más notoria la deficiencia respecto de la literatura china. Muy por el contrario, las tradiciones inglesa, francesa y la alemana han sabido atender y enriquecerse con abundantes traducciones de las literaturas india, china, japonesa e incluso coreana y vietnamita, probablemente por obvias razones de relación histórica (2003: 184).

En la primera mitad del siglo XX, en España casi no se publican obras chinas traducidas. Durante los años setenta y ochenta, entre las obras traducidas publicadas en España predominaban las antologías de poesía antigua (de la dinastía Tang, sobre todo, de poetas como Li Po y Tu Fu), antologías de cuentos chinos, ensayos sobre la filosofía antigua de Laozi, Confucio, Mencio, Zhuangzi o Suzi, así como libros que presentaban la cultura china (por ejemplo, la medicina, la gastronomía, la arquitectura, manuales de refranes, etc.). Durante las tres últimas décadas, sobre todo los años noventa del siglo pasado, se ve claramente una tendencia al alza en la traducción de narrativas chinas, no sólo clásicas sino también modernas y contemporáneas.

Aquí cabe destacar que, a pesar de que la lengua japonesa tampoco asuma una posición favorable en el mercado mundial de traducción, la traducción de la literatura japonesa en España está mucho más desarrollada. Así según los datos del Index Translationum de la UNESCO, durante las últimas décadas (1979-2012), en total, en España se traducen del chino 470 libros y del japonés, 1128¹¹. Sin duda alguna, esta situación tiene mucho que ver con las estrategias de difusión de la cultura japonesa en España por parte del gobierno japonés. Pese a que China, en los últimos años, haya empezado a conceder más importancia a la promoción cultural en el extranjero, sobre todo con el establecimiento de los Institutos Confucio a escala mundial, lo que ha impulsado tremendamente la divulgación de la lengua china y la cultura china, todavía está lejos de llegar a un nivel satisfactorio. En otras palabras, en la actualidad en España la sinología todavía no llega a ser una disciplina sólida que cuente con un nivel de desarrollo en el plano de los estudios académicos y críticos. Arbillaga

¹¹ <http://www.unesco.org/xtrans/bsstatexp.aspx>. Fecha de consulta: 04-04-2013.

describe esta deficiencia en una nota a pie de página en su monografía, que estudia la traducción de la literatura china en España:

La literatura china sólo aventaja en traducciones españolas a la literatura japonesa en lo que tiene que ver con obras de pensamiento –Mao, budismo y confucianismo, especialmente–, de paremiología [...] o de narrativa corta. Por el contrario, puede decirse que la literatura japonesa ha sido mucho más traducida en general, y ello se aprecia particularmente en la poesía [...] o la novela, la cual por otra parte posee una reducida tradición en la cultura china. Además, de la literatura japonesa se han efectuado estudios historiográficos y críticos en España, así como estudios lingüísticos o de otro orden, mientras que la literatura china carece casi completamente de investigaciones de este carácter (2003: 17).

3.3.1 Dificultades específicas de la traducción de literatura china en España

En su artículo “The Metonymics of Translating Marginalized Texts” (1995) Maria Tymoczko analiza cuáles son los obstáculos que impiden o dificultan la traducción de los textos marginados en las culturas dominantes. En este trabajo, Tymoczko denomina literatura marginada a la que pertenece a las culturas periféricas y minorizadas; en sus propias palabras, son “texts that have been excluded or omitted from the canon –or, more properly speaking, canons –of world literature as defined by a Western perspective” (Tymoczko 1995: 12). Según esta definición, se puede clasificar la literatura china dentro de esta categoría.

Según la autora, cada texto literario está íntimamente vinculado con otros textos previamente aparecidos y depende en gran medida de ellos, porque las convenciones lingüísticas, los géneros literarios o la estilística de los autores anteriores nunca dejan de ejercer influencia en la creación literaria posterior. En este sentido, cualquier creación es *recreación* y cualquier escritura es *reescritura* de los textos previos:

There are not only text and context, but a fabric of intertextuality that links texts to other literary works, both textual predecessors and contemporaries. A literary work like a translation depends on previous texts: neither is an ‘original semantic unity,’ both are ‘derivative and heterogeneous.’ Every writing is a rewriting

(Tymoczko 1995:12).

Los textos no se quedan intactos en su forma original sino que siempre se adaptan para cierta audiencia y a cierta poética o ideología, y estas adaptaciones, o en términos de Lefevere, “refracted texts” o “rewritings”, son responsables en gran medida de definir, mantener y redefinir un canon. En este sentido, se puede decir que un texto literario no sólo depende de los textos previamente existentes sino también de otros modelos paralelos que los sostienen o compiten con ellos. La traducción, descrita como “the most radical form of rewriting in a literature, or a culture” por Lefevere (1985: 241), tampoco es una excepción y siempre está acompañada de otros tipos de textos, tales como las películas, las versiones adaptadas para los niños, la crítica, la historia literaria, etc.

Además, en los textos literarios, siempre está enterrada una gran cantidad de información socio-cultural e histórica, de valores o la visión del mundo de una cultura. Tomando en consideración la intertextualidad de los textos literarios y la gran carga cultural que llevan, se puede decir que, en muchas ocasiones, un texto literario de una cultura sirve metonímicamente como el representante del sistema literario de esta cultura e incluso como el representante de toda la cultura, porque para un lector tradicional que está profundamente inmerso en esta cultura la lectura de este texto literario activará inmediatamente su capacidad de asociación. Es decir, todas las informaciones con carga cultural tanto implícitas como explícitas le hacen relacionarlo con los textos previos y paralelos donde ya han aparecido esas informaciones. Según Tymoczko, esta función metonímica de los textos literarios constituye uno de los obstáculos que impiden la traducción de los textos marginados en las culturas dominantes:

The way in which a literary text metonymically represents features of its literary system and ultimately features of its whole culture is what makes translating a text of a marginalized culture so difficult. A translator assumes a large responsibility in undertaking to produce a text that will become representative of

the source literature and, indeed, of the entire source culture for the receptor audience (Tymoczko 1995:17).

Desde una perspectiva cognitiva, en la comunicación los interlocutores tienden a ser atraídos por las informaciones que les resultan más accesibles, es decir, las informaciones que están asociadas a los conocimientos ya existentes. Además, la gente tiende a asimilar las informaciones nuevas o no familiares a los modelos que ha reconocido o con los que ha estado familiarizado. Sin embargo, a los lectores de la cultura de destino no les resultan familiares ni el contenido ni tampoco el marco intertextual de estos textos marginados y para ellos, esta creación, que es una “reescritura” para un lector de la cultura original, se convierte en “a new story” (Tymoczko 1995:13). Además, “the more remote the source culture and literature, the more radically new the story will be for the receiving audience” (Tymoczko 1995:13). En este caso, la carga cultural que llevan estos textos marginados es “very high –in fact it is at risk of being intolerably high” (Tymoczko 1995:13) y su traducción resulta muy difícil en las culturas dominantes:

it is in large measure the lack of familiarity with the metonymic aspects of the literary texts of marginalized cultures that makes it difficult for the audiences of dominant cultures to integrate marginalized texts into their canons, irrespective of any linguistic barrier (Tymoczko 1995:13).

La traducción de la literatura china sería un ejemplo representativo que muestra plenamente lo que analiza Tymoczko. Como la cultura española y la china son dos culturas que están tan alejadas, la traducción de la literatura china en España se convierte en un proceso de “contar nuevas historias”. Estas nuevas historias constituyen productos costosos tanto en el proceso de producirse (traducir) como en el de consumirse. Dada la falta de “narradores cualificados”, es decir, de especialistas al respecto, se provoca cierta desconfianza entre el editor y el traductor. En lugar de aceptar las recomendaciones del traductor, la editorial prefiere recurrir a los catálogos de las editoriales de las culturas fuertes o hacer traducciones desde otras versiones en lenguas cercanas. En relación con estos factores, Maialen Marín Lacarta también

apunta dos comentarios, el primero relacionado con la parte editorial y el segundo con la del traductor:

Si tradujéramos directamente a partir del chino tendríamos que creer ciegamente en el traductor. En ese caso no podríamos revisar la traducción y no tendríamos más remedio que pensar que el traductor siempre tiene razón (en Marín Lacarta 2008)

Otro factor sería la desconfianza. Un traductor propone un libro a los editores y piensan: ¿Quién es este? ¿Quién se cree que es? No confían en nosotros (G. G. N. en Marín Lacarta 2008).

3.3.2 La traducción de la narrativa literaria china (1980-2012)

En los párrafos anteriores, hemos hecho un breve resumen de la situación general de la traducción de la literatura china en España. A continuación nos centraremos en la traducción de la narrativa de la literatura china en las últimas tres décadas (1980-2012) en España. ¿Por qué elegimos la narrativa traducida en las últimas décadas? Las causas son las siguientes: 1) el principal motivo de nuestro estudio consiste en hacer un análisis comparativo con la situación de la traducción de la literatura diaspórica china, sobre todo, la literatura chinoamericana. Tomando en consideración que la mayoría de las obras traducidas de la literatura diaspórica china es narrativa y se publica durante este periodo, esta delimitación facilitará nuestro análisis comparativo; 2) desde la perspectiva de la literatura diaspórica china, como todavía es una corriente literaria joven que empezó su época más próspera en los años ochenta del siglo pasado, esta delimitación nos ayudará a concentrarnos en los estudios de los autores y las obras más representativas; 3) desde la perspectiva de la literatura china, aunque es una literatura que tiene una historia milenaria, su divulgación y su promoción a escala mundial empezaron en los años ochenta cuando el gobierno chino aplicó políticas de reforma y apertura hacia el exterior; 4) los años ochenta también constituyen un periodo de suma importancia para España, porque empezaron entonces a hacer efecto en la sociedad española muchas transformaciones sociales que se produjeron en los años setenta, por ejemplo, la caída del régimen de

Franco y la elaboración de la Constitución, la transición democrática, etc. Además, la incorporación a la Comunidad Económica Europea y la política de revitalización del multiculturalismo por parte del gobierno democrático permitieron una mayor apertura de la sociedad española hacia el mundo, reforzando los intercambios culturales con el resto del planeta.

Aquí hay que destacar que entendemos la narrativa en sentido amplio incluyendo novelas, cuentos y biografías o autobiografías. La poesía, los ensayos y otros géneros tales como los libros de texto para el aprendizaje del idioma chino, las guías turísticas, los textos técnico-científicos (por ejemplo, sobre medicina china, masaje y acupuntura, arquitectura, jardinería, etc.) o las obras filosóficas, etc. no entran dentro de los objetivos de nuestra investigación. Además, sólo nos concentramos en las obras publicadas en España sin tomar en consideración las traducciones realizadas y publicadas en China y en otros países hispanohablantes; entre las obras publicadas en España, sólo atenderemos a las publicadas en castellano excluyendo las que se han traducido al catalán u otras lenguas del Estado. Las fuentes por las que localizamos los datos son: la base de datos de libros editados en España fundada por el Ministerio de Cultura de España (ISBN)¹² y el Index Translationum de la UNESCO¹³.

A diferencia de lo que ocurre con las obras de literatura diaspórica china (la mayor parte de la cual entra dentro del género de la novela), a pesar de que las traducciones de literatura china hayan aumentado ostensiblemente en los últimos años, la traducción de narrativa sigue ocupando una cuota muy pequeña de todas las versiones de los diferentes géneros literarios. Tomaremos el año de 2009 como ejemplo, porque según la base de datos del Ministerio de Cultura, en este año la narrativa china publicada experimenta un pequeño auge. Entre las 31 obras chinas publicadas, 8 son narrativa, lo que sólo supone un 26%. Al examinar las lenguas de

¹² <http://www.mcu.es/libro/CE/AgenciaISBN/BDDLibros/Sobre.html>

¹³ http://portal.unesco.org/culture/en/ev.php-URL_ID=7810&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html

partida de la traducción, en lugar de recurrir a las traducciones hechas en inglés, en francés, etc., se ve una tendencia de aumento de la traducción directa. Sin embargo, también nos damos cuenta de que antes de que se produjera la publicación de las versiones castellanas, casi todas estas obras originales ya tenían traducciones al inglés, al francés o al italiano. Es decir, no se puede ignorar la intermediación de las lenguas de poder que entra en juego en el proceso que sigue la traducción de la literatura china en España. Analizaremos con detenimiento esta cuestión más adelante.

Rovira-Esteva y Sáiz López, en su artículo “La traducción de la literatura femenina china y la construcción cultural de género”, enumeran los factores principales que determinan la selección de las obras de la literatura china en España: el espacio intertextual europeo (intermediación de las culturas inglesa, francesa y en los últimos años la americana), la concesión de premios importantes, la censura de las obras en China y los valores intrínsecos estéticos y culturales (nuevas técnicas creativas). A continuación, analizaremos las obras de narrativa china traducidas en España para ver detenidamente cómo ejercen influencia estos factores en la selección de las obras.

En el corpus que hemos examinado, localizamos en total 59 obras de 38 autores¹⁴, entre las cuales seis son obras clásicas, once son literatura moderna y cuarenta y dos son obras contemporáneas. En la primera categoría, se encuentran dos de las cuatro obras canónicas tradicionales: *Viaje al Oeste: las aventuras del Rey Mono* y *Sueño en el pabellón rojo: memorias de una roca*; la novela erótica *Erudito de las carcajadas: Jin Ping Mei*; *Cuentos de Liao Zhai* de Pu Songling, que es la primera antología de cuentos cortos en la historia china; *Los mandarines*, la primera novela realista en la historia china, y *Los viajes del buen doctor Can*, una de las cuatro

¹⁴ Debido a las limitaciones de la base de datos del Ministerio de Cultura en cuanto a las formas de localizar los datos ofrecidos, sólo se pueden registrar directamente los libros traducidos del chino. Por lo tanto, no podemos localizar por esta fuente las obras chinas publicadas por traducción indirecta de otras lenguas. Hemos extraído información acerca de algunas obras de esta categoría por otras fuentes, como el artículo de Rovira-Esteva y Sáiz López “La traducción de la literatura femenina china y la construcción cultural de género”, el de Maialen Marín Lacarta “La traducción indirecta de la narrativa china contemporánea al castellano: síndrome o enfermedad” y su tesis doctoral. Tal vez ciertas obras traducidas se escapan a nuestro registro.

novelas cr ficas que aparecieron a finales de la dinast í Qing.

En la segunda categor ía, se incluyen los autores m ás importantes e influyentes de la literatura moderna china, cuyas obras se han convertido en canónicas dentro de la literatura china. As í por ejemplo, mencionamos la obra de Lu Xun, escritor, traductor y representante máximo del Movimiento del Cuatro de Mayo y miembro de la Liga de Escritores de Izquierdas, que aboga por el uso de la lengua vern ácula en lugar del chino clásico y es considerado como padre de la literatura china moderna; Lao She, maestro del lenguaje, que a lo largo de su vida cre ó una gran cantidad de novelas que tienen aproximadamente tres millones de caracteres chinos, cuarenta y dos obras de teatro y unos trescientos poemas de estilo tradicional; Shen Congwen, gran literato moderno chino, novelista y ensayista, que fue incluido en la lista de candidatos al Premio Nobel de Literatura en 1988; Qian Zhongshu¹⁵, escritor y traductor que maneja perfectamente muchos idiomas (entre ellos el ingl és, el franc és, el alem án, el espa ñol e incluso el lat ín) y es uno de los personajes pioneros en la labor de introducci3n de los conocimientos occidentales en China. Hoy en d ía, muchos premios literarios chinos de prestigio toman sus nombres. Entre las obras de estos autores, *El camello Xiangzi* de Lao She y *La fortaleza asediada* de Qian Zhongshu son las obras narrativas m ás traducidas de la literatura moderna china en el mundo.

Al examinar a los autores que se encuentran en la tercera categor ía, nos parece que los premios nacionales e internacionales que han obtenido y el prestigio de que han gozado operan como factores decisivos que determinan la publicaci3n de las versiones espa ñolas. Desde otra perspectiva, tambi én se puede decir que lo que llama la atenci3n de las editoriales espa ñolas es el éxito conseguido en su mercado tanto nativo como internacional; de ah í que en nuestra era altamente mercantilizada, en muchas ocasiones los premios est án íntimamente vinculados con los intereses comerciales. En otras palabras, los premios conseguidos por una obra se convierten en

¹⁵ Su esposa, Yang Jiang, escritora y traductora, fue la primera traductora de *Don Quijote* en China. Hoy en d ía, esta versi3n sigue imprimiéndose y goza de mucha popularidad.

su mejor tarjeta de presentación cuando entra en el mercado. En esta categoría también se encuentran ciertas obras que han suscitado mucha polémica o han sido censuradas en China por su contenido político o erótico.

En esta categoría, se incluirán las cinco autoras más representativas de la literatura femenina contemporánea: Zhang Jie, Xu Xiaobin, Tie Ning, Chi Li, Wang Anyi, ganadoras de premios literarios de prestigio, tanto internacionales como nacionales. Por ejemplo, Xu Xiaobin y Chi Li lograron el premio nacional chino “Lu Xun”; Tie Ning, aparte de este premio, también fue la ganadora del premio literario chino “Lao She”; a Wang Anyi le otorgaron el premio chino “Mao Dun”. Aquí cabe destacar que Zhang Jie, con su obra *Faltan palabras*, ganó por segunda vez el premio “Mao Dun” y el “Malaparte Literary Prize” (Italia) en 1989. Quizá por esta razón la versión castellana de esta obra fue traducida del italiano. En cuanto a los autores que entran en esta categoría, se registran los ganadores del premio “Mao Dun”: Gu Hua, Mo Yan, Wang Gang, Bi Feiyu y A Lai. Bi Feiyu, aparte de este premio, obtuvo dos veces el galardón de “Lu Xun” y llegó a ser el tercer escritor de China continental que ganó el “The Man Asian Literary Prize” en 2011 después de que Jiang Rong, autor de *Tótem Lobo*, obtuviera este galardón literario asiático en 2007.

Al estudiar a los autores de esta categoría, descubrimos que los criterios literarios de las editoriales francesas siempre ejercen mucha influencia en las editoriales de otros países europeos; España no es una excepción. Por ejemplo, muchas obras de Bi Feiyu primero consiguieron gran éxito en Francia y después empezaron a gozar de popularidad en otros países europeos. Hacemos notar que la versión castellana de su obra *Las feroces aprendices Wang* se traduce del francés. También hay muchos otros autores que, aunque no sean tan premiados nacional o internacionalmente, se convierten en escritores muy bien acogidos en Europa una vez se les otorga la medalla “Ordre des Arts et des Lettres” por parte del gobierno francés. Por ejemplo, Han Shaogong, Xu Xing y Yu Hua fueron los ganadores de este honor especial respectivamente en 2002, 2003 y 2004, y a partir de ahí sus obras se

convirtieron en *bestsellers* primero en Francia y luego en otros países europeos. El caso de la autora Xu Xing es otro ejemplo que muestra plenamente las relaciones de dominación y dependencia entre la cultura francesa y el resto de las culturas europeas en el ámbito que estudiamos. En 1995, Xu Xing fue incluida entre los 240 novelistas más sobresalientes del mundo recomendados por *Le Nouvel Observateur* y su novela *Aventuras y desventuras de un p ícaro chino* obtuvo gran éxito en Francia y Alemania en 2003. Muy pronto, en 2004, se publicaron las versiones castellana e italiana de esta obra. Por otra parte, otros autores como Mo Yan (que también obtuvo el “Ordre des Arts et des Lettres” en 2004), autor muy premiado y de mucha popularidad en China, no despertó el interés de los lectores europeos hasta que consiguió éxito en Francia (volveremos a estudiar más adelante a este autor que ha obtenido el Premio Nobel de Literatura de 2012). Fei Jicai, a pesar de ser un escritor prol ífero, solo tiene versión castellana de una única obra, *Ganxie Shenghuo (Que broten cien flores)*, con la que ha ganado el premio “Prix Sorcière” en Francia en 1991.

En esta categoría quisiéramos destacar al autor Wang Shou, el máximo representante, o mejor dicho, el fundador de la literatura “bribona” (“痞子文学”), que es una nueva corriente literaria surgida en los años noventa del siglo pasado, que describe la vida de personas comunes y corrientes de clase media o baja con lenguaje vívido, humorístico y a veces irónico. Muchas de sus obras fueron adaptadas al cine y para la televisión en China. Wang Shou se ha convertido en un autor que ha conseguido muchos beneficios comerciales gracias a la industria cinematográfica y goza de una popularidad sin precedentes en China. Quizá ello sea una de las principales causas por las cuales este autor despierta el interés de las editoriales españolas. Sin embargo, curiosamente la obra traducida de este autor no es precisamente la más representativa; cabe suponer que los criterios de elección se forman quizá por preferencias del editor o traductor o quizá por la intervención de otros factores, tales como las influencias de las editoriales de otros países europeos.

Adiós a mi concubina, la novela de Lilian Lee, escritora y guionista de Hong

Kong, fue adaptada y llevada a la pantalla grande por el director Chen Kaige en 1993 y llegó a ser ganadora de muchos premios internacionales, tales como el premio de la Palma de Oro del Festival de Cannes en 1993, el de la Mejor película extranjera de la “Boston Society of Film Critics” y de “Los Angeles Film Critics Association” ese mismo año, que fue en el que se publicó en España la versión castellana de esta novela. Sin duda la participación de la industria cinematográfica en la adaptación de obras literarias o, en términos de Venuti, esta estrategia de promoción en forma de “tie-ins” (1998: 153), también constituye un factor decisivo que condiciona la selección de los autores y las obras para traducir por parte de las editoriales.

Aparte de la fama y el prestigio que tienen los autores y sus creaciones, el contenido de las obras también constituye un factor importante que llama la atención de las editoriales. Se nota que las obras “polémicas”, especialmente las “censuradas” en China, siempre son las preferidas de los países occidentales. Respecto a este tipo, destacaremos tres obras: *La mitad del hombre es la mujer* de Zhang Xianliang, *Servir al pueblo* de Yan Lianke y *Shanghai Baby* de Wei Hui. La primera obra se considera la primera novela con descripciones eróticas que se publicó en China en los años ochenta del siglo pasado y suscitó mucha polémica tanto en los círculos literarios como en el de la crítica. La segunda, que trata del adulterio entre la mujer de un oficial militar y su subordinado, y la tercera, con gran cantidad de elementos eróticos, fueron censuradas en China.

Además, en las últimas décadas, con el desarrollo del feminismo, las escritoras “marginales” también llaman la atención de las editoriales. Chun Sue es considerada como la mayor representante de los escritores nacidos en los ochenta del siglo pasado, y es seguidora fanática del *punk*. En 2002, publicó su novela autobiográfica *La muñeca de Pekín*; un año después la versión española ya se encontraba en las estanterías de las librerías. En febrero de 2004, esta autora se convirtió en la protagonista de la portada de *Time*: fue calificada por la misma revista como representante de los “The New Radicals”, término con que se define la nueva

generación de autores chinos que nacen en los años ochenta del siglo pasado.

A partir de todo lo expuesto en las páginas anteriores, se nota que hasta cierto punto los criterios que rigen la selección de las obras clásicas y modernas en España coinciden con los cánones literarios chinos. Sin embargo, en cuanto a la selección de la literatura china contemporánea, se percibe que los premios otorgados (sobre todo los premios internacionales u occidentales), que en cierto sentido garantizan los beneficios en el mercado y se adecuan a la orientación ideológica occidental, han desempeñado un papel más destacable, algo que resulta evidente en el caso de las obras representativas del feminismo y de las obras censuradas y polémicas publicadas en España. Sobre todo la etiqueta “censurada” parece destacarse como criterio de selección, lo que en muchas ocasiones supone que el autor mantiene una actitud negativa hacia el régimen político o hacia los valores tradicionales chinos. Aunque no se puede negar que la selección de estas obras, en cierto sentido, también depende de sus valores estéticos intrínsecos, hemos de hacer notar que los beneficios económicos siempre son un factor decisivo que prevalece sobre otros.

3.3.3 La interferencia cultural y la traducción indirecta

Como hemos dicho anteriormente, en la traducción de la literatura china, el fenómeno de la traducción indirecta ha desempeñado un papel de suma importancia. En este apartado, quisiéramos volver a tratar este tema. En su tesis doctoral *Mediación, recepción y marginalidad: las traducciones de literatura china moderna y contemporánea* (2012), la doctora Maialen Marín Lacarta estudia detenidamente este fenómeno y nos ofrece documentaciones específicas y fiables sobre las lenguas intermedias por las que se realiza la versión española de las obras de la literatura china. Entre las 59 obras publicadas en España, 26 fueron traducidas del chino directamente, 21 traducidas del inglés, 8 del francés, 1 del italiano, 1 del alemán, 1 del inglés y francés y 1 con lengua de partida desconocida¹⁶. Obviamente, las versiones

¹⁶ Hemos de indicar que la información ofrecida por la base de datos ISBN sobre las lenguas de partida de ciertas obras es muy confusa. Los estudios específicos sobre los paratextos de las versiones españolas de las obras

que se hacen a partir de otras traducciones anteriores superan la mitad de las traducciones publicadas, lo que supone que en muchas ocasiones la comunicación o los cambios interculturales entre China y España, dos países que ocupan posiciones periféricas o semi-periféricas, se llevan a cabo por lenguas y culturas de poder y de prestigio. Obviamente, “los sistemas literarios francófono y anglófono son hoy en día los *filtros* mediadores de algunas literaturas consideradas *marginales o periféricas*” (Martín Lacarta 2008). Esta idea de “*filtros* mediadores” coincide con la teoría del protraductor y la intermediación de lenguas y culturas planteadas por Salvador Peña.

Según Peña, aparte del editor, la editorial o las instituciones que “han promovido en última instancia el interés para que se traduzca un texto en concreto” (1997: 26), también existen varios tipos de *protraductor* que desempeñan un papel decisivo a la hora de determinar qué obras van a ser traducidas en un país. Según este autor, el *protraductor* puede ser una persona o una institución, bien alguien que ocupa una posición de autoridad, bien con grandes aportaciones académicas en el terreno relacionado, que suscita el interés por algún original o presenta el contexto cultural del original en la cultura de llegada (cf. Peña 1997: 26). Hay que destacar que este *protraductor* no siempre está dentro del ámbito cultural de la cultura de llegada:

puede resultar de trascendencia el hecho de que el protraductor esté situado fuera del ámbito de la cultura de llegada, esto es, siempre que una traducción esté mediatizada por traducciones anteriores a otras lenguas, o cuando el interés por un texto determinado venga impulsado desde otra comunidad cultural (casi siempre de lengua inglesa o francesa en esta segunda mitad de siglo) (Peña 1997: 26).

Peña también acuña el término “macrotraducción”, que se refiere al “espacio

literarias chinas realizados por Maialen Martín Lacarta *se han convertido un referente* en la comunidad académica. Por lo tanto, nuestra estadística se realiza a partir de su investigación. La misma autora, en su artículo “La traducción indirecta de la narrativa china contemporánea al castellano: síndrome o enfermedad” (2008) y en su tesis doctoral *Mediación, recepción y marginalidad: las traducciones de literatura china moderna y contemporánea* (2012), estudia el fenómeno de las traducciones indirectas “camufladas”. Por ejemplo, según ella, *Grandes pechos, amplias caderas* de Mo Yan y *Casada con Buda* de Wei Hui son traducciones indirectas camufladas, es decir, “son traducciones indirectas que, una vez realizadas, han sido supuestamente cotejadas con el original chino”. Sin embargo, en la página de créditos no se indica el texto intermedio, por lo que da la impresión de que se traduce directamente del chino.

intertextual más inmediato a una versión dada” (1997: 37). Es decir, una traducción “aparece siempre en un marco previo constituido por otras versiones anteriores (o la ausencia de ellas)” (1997: 37). Aquí el autor destaca las funciones de intermediación de lenguas y culturas, que no sólo ejercen influencia en la toma de decisiones lingüísticas del traductor sino que también revelan las relaciones jerárquicas que se establecen entre las lenguas y culturas. Según Peña, esta intermediación cultural se refiere a “todos aquellos procesos por medio de los cuales una cultura (en la actualidad normalmente la de habla inglesa) centraliza los contactos entre otras culturas” (Peña 1997: 39-40). En el caso de la traducción de la literatura china en España, puede afirmarse que la toma de decisiones de las editoriales en la introducción de las obras literarias chinas siempre se lleva a cabo bajo la influencia de la cultura anglo-americana y la francesa. Como indica Peña, “la decisión última en cuanto a lo que se traduce al castellano de lenguas más o menos remotas y asociadas a culturas no hegemónicas se toma en el seno de la cultura centralizadora” (Peña 1997: 39-40). La influencia que ejerce Francia en la selección de las obras de la literatura china que hemos mencionado anteriormente también es un buen ejemplo al respecto.

Maialen Marín Lacarta destaca en su artículo “La traducción indirecta de la narrativa china contemporánea al castellano: síndrome o enfermedad” que la traducción indirecta ha desempeñado un papel de suma importancia en la recepción de la narrativa china en España. Según la autora, los siguientes factores impulsan la promoción de la traducción indirecta de la narrativa china: presión del mercado, falta de especialistas y traductores, desconfianza de los editores hacia los traductores, petición del autor y el proceso de *editing*. En cuanto al último factor, a veces los autores confían en versiones ya hechas, por cuanto a veces estas traducciones ya son resultados de un proceso concreto de *editing*, es decir, es el resultado de una colaboración entre el autor y un editor concreto.

En nuestra era, que se caracteriza por el consumo globalizado, el tiempo y los intereses económicos son factores decisivos que determinan la aceptación o el rechazo

de una obra. Maialen Marín Lacarta proporciona el interesante comentario de una editora sobre la búsqueda de traductores cualificados del chino al español:

La búsqueda de traductores del chino al español fue larga y complicada. No conocíamos a nadie de antemano; nos dirigimos a los académicos más prestigiosos de España: sinólogos e historiadores que traducen literatura, tanto clásica como contemporánea. Al existir tan pocos especialistas, nos encontramos que todos tenían compromisos, relacionados con la academia y otros proyectos editoriales, que los mantendrían ocupados durante un par de años, de manera que se les hacía imposible aceptar nuevas encomiendas. ... [En cuanto a la segunda novela tuvimos que traducirla indirectamente] por motivos de tiempo: traducirla directamente del chino habría tomado un par de años, dadas las circunstancias que mencionamos arriba; además de que el presupuesto se habría triplicado (en Marín Lacarta 2008).

Aparte de los factores económicos y de tiempo, la dependencia del círculo editorial español de las culturas europeas de poder también constituye un factor que impulsa la traducción indirecta. Dada la carencia ya mencionadas de criterios propios al seleccionar las obras para traducir y de vías adecuadas para conseguir información apropiada, “las obras nunca llegan directamente del chino” (Matín Lacarta 2008) a las editoriales españolas. Normalmente los catálogos de las editoriales inglesas y francesas o las ferias de libros son las principales vías por las cuales se llegan a conocer las obras de las culturas lejanas. Una traductora comenta esta dependencia visible en las editoriales españolas:

Creo que las editoriales españolas se fijan en editoriales extranjeras, eso les afianza, se fían del criterio de otros. Si lo publican ellos por primera vez se sienten inseguros. También puede que sea por ignorancia de lo que se pierden, no saben que hay cosas que valdría la pena traducir y parece que mi criterio no les ofrece confianza. Mi conclusión es que en España tenemos una visión mundial muy parcial, una visión angloparlante que antes era menos evidente. (L. D. en Marín Lacarta 2008).

Además, en muchas ocasiones, las concesiones de premios importantes, y de manera paradigmática el Premio Nobel de Literatura, siempre hacen que las editoriales precipiten la publicación de las obras de los autores premiados. Por

ejemplo, Gao Xingjian fue galardonado con el Premio Nobel de Literatura en 2000. Sin duda alguna, este acontecimiento literario requería que las editoriales tuvieran que traducir y publicar sus obras lo más pronto posible. Tomando en cuenta los factores que hemos analizado anteriormente, traducir estas obras a partir de versiones ya existentes resulta a todas luces más factible y práctico. Sin embargo, a veces las limitaciones de tiempo producen problemas y hacen que la traducción adolezca de muchos defectos. En línea con lo expuesto, Arbillaga comenta la traducción de las obras de Gao Xingjian con las siguientes palabras:

Lamentablemente, las prisas por editar alguna traducción de alguna obra de Gao Xingjian han impedido que la edición de su única obra publicada en España ofrezca ningún dato referente al autor, a su obra o siquiera al origen de la versión presentada. Como es de suponer, teniendo en cuenta la presión de los intereses del mercado editorial, la intención que determinaba dicha edición tenía más que ver con la pronta divulgación de cualquier texto del último Premio Nobel de Literatura que con el proyecto de ofrecer una edición cuidosa de la brillante novela de Gao (2003: 57-8).

Los procesos de intermediación cultural no sólo se dejan ver en la traducción indirecta de la literatura china sino también en las traducciones directas. Aunque se ve un aumento en la traducción directa en la narrativa china publicada en español, hemos de indicar que en muchas ocasiones las versiones intermedias, o mejor dicho, las versiones anteriormente hechas en lenguas de poder siguen ejerciendo impacto en las traducciones directas. Si nos fijamos en el principal participante en la traducción, el traductor, notamos que, con mucha frecuencia, tiene versiones anteriores en otras lenguas como parte de su documentación; de ahí que le resulte más fácil traducir un texto de una cultura lejana a partir de otras versiones anteriores en otras lenguas cercanas o que al menos las tome como referencia. A esto respecto, Marín Lacarta ha apuntado un ejemplo interesante: según esta autora, la editora de *Triste Vida* de Chi Li conoció esta obra en el catálogo de una editorial francesa y, aunque la traducción se realizó del chino, la traductora admitió que la versión francesa le fue de gran utilidad:

No tuve contacto ni con la autora ni con ningún otro traductor de Chi Li durante la realización de la traducción, pero pude comparar la traducción con la versión francesa y la verdad es que me fue muy bien para solucionar algunas dudas (en Marín Lacarta 2008).

Además, durante el proceso de revisión de las versiones, los editores o correctores prefieren cotejar la versión castellana con la inglesa o francesa y formular sugerencias y modificaciones al traductor. Sin embargo, esos procedimientos de revisión a veces traen consigo consecuencias negativas: por ejemplo, se corre el riesgo de introducir errores que no existirían en una versión castellana realizada directamente del chino. A continuación, citamos el comentario de un traductor que demuestra plenamente los problemas producidos por esta interferencia lingüística:

Me llevé una desagradable sorpresa al descubrir que la habían cotejado con la traducción inglesa y habían introducido todo tipo de errores inexistentes en mi versión. El resultado fue una horrible traducción que me negaba a autorizar como mía (en Marín Lacarta 2008).

En resumen, los temas de las obras, los premios obtenidos, la adaptación de las creaciones literarias para la televisión o el cine y de manera muy sobresaliente los beneficios económicos constituyen los factores fundamentales que determinan las estrategias de las editoriales. En muchas ocasiones, las editoriales siempre hacen prevalecer los beneficios comerciales que provienen del mercado sobre los valores intrínsecos y éticos de las obras literarias.

3.4 La literatura diaspórica china: una reinscripción en el mundo dominante

Obviamente, en comparación con la traducción de literatura china en España, la aceptación y la traducción de la literatura chinoamericana o de otras obras literarias escritas por autores de origen chino pero afincados en otros países, especialmente en Gran Bretaña y en Francia, disponen de una situación más favorable, especialmente en los años noventa, cuando la literatura étnica experimenta un pequeño auge tanto en el contexto internacional como en Europa. Como hitos de este auge, por ejemplo, cabe

citar el gran éxito que obtuvo la autora de *bestseller* Amy Tan con la publicación de su primera novela, *El club de la buena estrella*, en 1989 y la concesión del Premio Nobel de Literatura a Gao Xingjian en 2000 (quizá el siguiente punto de inflexión se produzca en un futuro cercano, tras la concesión a Mo Yan de este galardón). Por una parte, desde una perspectiva de poder, este fenómeno pone de manifiesto la fuerte interferencia de las lenguas de las culturas dominantes; por otra, desde una perspectiva cognitiva, en comparación con las obras diaspóricas chinas que están más cerca tanto de la poética como de la ideología occidental, las obras de la literatura china en muchas ocasiones acarrearán una intensa carga de información cultural que a veces solo se percibe de manera implícita o opaca, lo que dificulta la lectura por parte de los lectores occidentales. Sin embargo, en los textos escritos en inglés o francés, o bien los autores emplean los estereotipos preestablecidos que son familiares para los lectores occidentales, o bien añaden paratextos que proporcionan explicaciones correspondientes a los términos, las costumbres tradicionales, etc. De esta manera, la información cultural se hace más transparente, como dice Tymoczko:

In translations of works from literary systems that are related to the receptor literary system –for example, literary systems that with the receiving language system form a megasystem, such as French and English literature do –most of the metonymic aspects of the source text are transparent to the target audience (1995: 16-17).

Igual que las traducciones indirectas, que, a pesar de que adolezcan de muchos defectos, en cierto sentido, han dejado que la literatura china circule en España y han incrementado el interés del público español por la cultura china, la traducción de la literatura diaspórica china, aunque en cierta medida refuerza los estereotipos de los chinos y de la cultura china, sirve como una contraescritura, en términos de Vega, como hemos dicho en el segundo capítulo, o como una contrafuerza que funciona desde *dentro* de las culturas dominantes desplazando los movimientos de la reivindicación de las identidades marginadas de la periferia al centro. Said describe esta literatura postcolonial como un proceso de “*the voyage in*” (1993: 244); el hecho

de que “exists at all is a sign of *adversarial internationalization* in an age of continued imperial structures” (énfasis mío). Es decir, la literatura diaspórica china, una rama de la literatura postcolonial, se ha convertido en una infiltración o incursión *dentro de* las culturas dominantes. De ahí que pueda decirse que la literatura diaspórica china “erosiona” el poder hegemónico *desde dentro*.

Esta “internacionalización antagónica” logra dismantelar las presuposiciones monoculturales por las que se caracteriza el pensamiento dominante. Con esta práctica contra-discursiva, como afirma Salman Rushdie, “the Empire writes back”. Este proceso, “*the voyage in*”, en realidad constituye una respuesta a las representaciones occidentales en el plano estético y simbólico que “supone una apropiación activa de la tecnología y de las herramientas de la representación colonial y un intento de autorrepresentación y resistencia cultural” (Vega 2003: 237). Además, esta contraescritura no sólo hace que la cultura china vaya penetrando en las culturas dominantes sino que también la deja atravesar el centro para infiltrarse en otras semi-periféricas o periféricas, como indica Peña:

Cada vez estamos más cerca de vivir en un sistema de relaciones radiales, como una rueda de carro cuyo centro está ocupado por el núcleo de la cultura occidental, de modo que, para que pase un elemento cultural periférico a otro espacio también periférico, no hay más remedio que atravesar el centro (Peña 1999: 182).

3.5 Las relaciones asimétricas entre las lenguas y culturas

Lo que hemos dicho anteriormente permite entrever por qué la traducción de la literatura china todavía no llega a un nivel satisfactorio y muchas obras originales todavía siguen sumidas en el desconocimiento en España. Además, en España, la traducción de literatura china y sobre todo la traducción directa del chino todavía están en una posición marginal en el mercado de los libros traducidos. Aunque la traducción de la literatura diaspórica china en España dispone de una situación más favorable que la traducción de literatura china, vemos que en comparación con los

flujos de traducción de las obras occidentales en España, sobre todo las obras literarias de Gran Bretaña, Francia y Estados Unidos, la traducción de aquellas todavía ocupa una cuota reducida. En esta situación desequilibrada se muestran claramente las relaciones asimétricas entre las lenguas y culturas.

Después de la Segunda Guerra Mundial, la cultura anglo-americana fue avanzando paulatinamente hasta ocupar una posición predominante y al mismo tiempo el inglés pasó a convertirse en *lingua franca* tanto en los ámbitos comerciales como en los académicos. En el terreno de la traducción, con la hegemonía que impone la cultura de habla inglesa, sin duda alguna el inglés se convierte en la lengua más traducida en el mundo, pero muy pocas veces actúa como lengua meta. Johan Heilbron (2010) señala que el sistema mundial de traducción se puede jerarquizar en cuatro niveles: el inglés, ocupa una posición predominante (entre todas las traducciones publicadas en el mundo, un 55% o 60% tiene el inglés como lengua partida); el francés y el alemán, a pesar de que no alcancen el nivel del inglés, también cuentan con una posición central (cada uno ocupa una cuota del 10% en el mercado mundial); el español, el italiano, el ruso, etc. gozan de una posición semi-central (cada uno ocupa una cuota de 1%-3%); otras lenguas, tales como el chino, el árabe, el japonés, etc., aunque cuentan con numerosos hablantes, están relegadas a una posición periférica y ocupan una cuota inferior al 1% en el sistema mundial de la traducción. Estas cifras ponen plenamente de manifiesto lo que afirma Mignolo:

Aquí la relación entre lengua y civilización no se refiere al número de ‘hablantes’, sino al número de ‘lectores’. La cuestión no es cuántos hablantes se expresan en determinada lengua, sino cuál es la tasa de alfabetización en cada lengua y cuál es la relación existente entre las lenguas habladas en determinado país y las utilizadas en los medios de comunicación. ¿Cuáles son las lenguas en las que se publica y distribuye el conocimiento? (2003: 373)

Según las estadísticas de 2010 del Ministerio de Cultura de España, en España las tres primeras lenguas más traducidas son: el inglés (48.7%), el francés (10.9%) y el italiano (6.1%). Entre los idiomas orientales, sólo el japonés figura en los datos

estadísticos, con una cuota del 1.4%¹⁷. Esta situación carencial de la traducción de literatura china en España (ligada al hecho de que, si observamos la traducción de la literatura española en China, la situación es más o menos igual) supone que el flujo de los intercambios culturales siempre va del Norte al Norte o del Norte al Sur y muy pocas veces del Sur al Norte o del Sur al Sur, en nuestro caso de una cultura periférica (cultura china) a otra semi-periférica (la española). Jacquemond describe las relaciones jerárquicas entre las lenguas dominantes y las marginadas con las siguientes palabras:

A political economy of translation is consequently bound to be set within the general framework of the political economy of intercultural exchange, whose tendencies follow the global trends of international trade. Thus it is no surprise that the global translation flux is predominantly North-North, while South-South translation is almost nonexistent and North-South translation is unequal: cultural hegemony confirms, to a great extent, economic hegemony (Jacquemond 1992: 139).

Venuti también toma en consideración la relación asimétrica de poder que se establece entre las lenguas y distingue entre *major languages* y *minor languages*. El concepto de *major language* se refiere a las lenguas que corresponden a los grupos dominantes y sirve también para denominar a la forma estándar, canónica y relativamente homogénea que domina una realidad lingüística; la *minor language* hace referencia a las de los grupos dominados y a las que presentan una mayor diversificación interna y se ven como variantes o formas irregulares de las *major languages*:

Relations of power and domination have always existed between languages. [...] a major language is that of a politically dominant group, but also a language that hews for standards, constants homogeneity. A minor language is that of a politically dominated group, but also language use that is heterogeneous, that deviates from the standards, varies the constants (Venuti 1998b: 136).

Por una parte, estos dos conceptos pueden hacer referencia a las diferentes

¹⁷ cf. http://anatomiteca.com/wp-content/uploads/2012/02/PanoramicaLibros_2010_2.pdf, p. 35.

formas de una misma lengua, por ejemplo, el inglés estándar que se habla en Inglaterra o en Estados Unidos es una *major language*, mientras que el inglés “irregular” o híbrido que hablan los pueblos dominados o los inmigrantes constituyen *minor languages*, lo cual es parecido a la distinción entre Inglés e ingleses planteada por los autores de EWB que hemos estudiado en el segundo capítulo; por otra, si analizamos las relaciones entre los diferentes idiomas, las lenguas habladas en los países que asumen el poder o por parte de los grupos dominantes son *major languages* y las que se hablan en los países dominados o por parte de los grupos marginados fuera o dentro de las fronteras de los países centrales son *minor languages*. En nuestro caso, con respecto al inglés estándar, el inglés híbrido que usan los escritores diaspóricos chinos puede calificarse de una *minor language*; pero en comparación con el chino, y al observarlo en la economía lingüística global, se convierte en realidad en una *major language*, que está más cerca de Occidente.

Desde la perspectiva de las relaciones asimétricas entre las lenguas, se ve obviamente una jerarquización de las obras elegidas para ser traducidas: las obras de la literatura diaspórica escritas en inglés o francés son las preferidas por las editoriales occidentales; entre las obras originales en chino, tanto las de la literatura diaspórica escritas en chino como las obras de la literatura china, las editoriales occidentales dan prioridad a la primera porque ideológicamente están más cerca de Occidente; las obras de la literatura china permanecen relegadas en una posición desfavorable y marginal. A causa de las relaciones asimétricas de poder, vemos que la traducción siempre tiende a ser unidireccional. Es decir, las actividades traslativas se producen como una transmisión, no como un diálogo, porque los subordinados se ven obligados a traducirse ellos mismos a las lenguas dominantes para que su voz sea oída. Mientras tanto, los dominantes, quienes gozan de una supremacía absoluta, tratan las versiones “defectuosas” con “simpatía” sin darse cuenta de la diferencia del Otro ni probablemente querer conocerla sinceramente.

3.6 La imagen de la cultura china construida en España por la traducción

Tomando en consideración el proceso manipulativo de la traducción, Lefevere afirma que cada traducción constituye una reescritura del original. Es más, para la audiencia que no tiene acceso a la lengua original, la traducción actúa como el original en la cultura meta. En otras palabras, la traducción da forma a la impresión que de la obra original tienen los lectores de la cultura de llegada. En este sentido, se puede decir que “translations construct or produce their originals; speaking from a postcolonial perspective Tejaswini Niranjana says translations ‘invent’ their originals” (Hermans 1999: 95). A través de la jerarquización de las obras diaspóricas chinas y las chinas traducidas en España, se ve con claridad cómo se construye la representación de la cultura china o de China en España. Antes de entrar en este tema, nos parece necesario trenzar las propuestas teóricas relacionadas con este terreno de estudio.

Adoptando conceptos de perspectivas cognitivas, Lefevere (1999, [1998] 2001 con Bassnett) formula los conceptos de “grids” para explicar las constricciones que se imponen sobre el traductor. Según él, tanto el escritor como el traductor están sujetos a dos tipos de “grid”: “textual grids” y “conceptual grids” (1999: 76), que son el resultado de la socialización en las normas que regulan la producción y la circulación de los textos literarios. Estos “grids” se entienden como un conjunto de convenciones socioculturales por las cuales una sociedad o cultura define e interpreta sus propias prácticas textuales y las de otras culturas. Debido a estos dos “grids”, los textos participan en la construcción del capital cultural de una civilización. Lefevere describe cómo funcionan estos “grids” con las siguientes palabras:

certain texts are supposed to contain certain markers designed to elicit certain reactions on the reader’s part, and that the success of communication depends on both the writer and the reader of the text agreeing to play their assigned parts in connection with those markers. The writer is supposed to put them in, the reader is supposed to recognize them (1999: 76).

Igual que las normas de Toury, estos “grids” son “man-made, historical, contingent constructs” y no son “eternal, unchangeable, or even ‘always already here’”

(Bassnett y Lefevere [1998] 2001: 5). Los dos tipos de “grids” están íntimamente interrelacionados y determinan cómo construir la imagen de un texto, un escritor o una cultura extranjera en su propio sistema literario y cultural. En el caso de la traducción, una de las herramientas más eficaces para construir representaciones, el traductor no se encuentra en el mismo contexto sociocultural que el escritor y lógicamente no comparte los mismos “grids” textuales y conceptuales que él. Aparte de esta incompatibilidad, hay que darse cuenta de que las editoriales, el autor y el traductor tienen sus propias agendas políticas e ideológicas. El texto traducido, por tanto, constituye un resultado de la negociación entre estas distintas fuerzas de control. Además, no se puede negar que los traductores siempre se apropian del original en diferente medida en función de los “grids” de la cultura meta para que la traducción resulte inteligible a los lectores meta, porque, como indica Tymoczko, la traducción siempre debe tomar en consideración “the text and the framework of the source culture on the one hand, and to the political, social, esthetic, and ideological context of the receptor culture on the other hand” (1999b: 293-4), lo que pone de manifiesto plenamente que la representación construida por la traducción no es una cristalización verbal objetiva de la otredad sino una imagen que se asemeja al Otro. Puesto que la selección de las obras que van a ser traducidas y la opción de las estrategias traductorales están íntimamente vinculadas con los valores socio-culturales y la ideología de una sociedad, es inevitable que se proyecten en la representación de la cultura original los valores subyacentes del sistema de destino. Es decir, las representaciones nunca son “verdaderas”, como indica Said:

la verdadera cuestión es saber si de hecho puede haber una verdadera representación de algo, o si todas y cada una de las representaciones, porque *son* representaciones están incrustadas primero en la lengua y después en la cultura, las instituciones y el ambiente político del que las hace. [...] una representación está *eo ipso* comprometida, entrelazada, incrustada y entretejida con muchas otras realidades, además de con la “verdad” de la que ella misma es una representación (1990: 322).

En este sentido, podemos decir que la literatura chinoamericana, que en sí

misma ya constituye una traducción, no puede construir una representación objetiva de la cultura china e incluso en cierto sentido falsea la cultura china. La representación de la cultura china proyectada por la traducción de este tipo de obras en realidad constituye una doble “refracción”. Además, tenemos que darnos cuenta de que la representación siempre “has a formal standing in society, presenting evidence or argument for a particular purpose” (Tymoczko 2007: 112). En muchas ocasiones, este motivo particular tiene mucho que ver con la ideología. En este sentido, se puede decir que tanto la literatura chinoamericana como la traducción de esta literatura étnica constituyen un discurso ideológico en el que siempre se encierra “an implicit or explicit social purpose, a claiming of authority, an intent to effect action, and an appropriation of the right to speak for another culture in all ethnographic representations” (Tymoczko 2007: 114). Esta meta ideológica que intenta conseguir la traducción determina en gran medida la elección de las estrategias para traducir, tanto en el plano macroscópico como en el microscópico:

Ideological representation *per se* is sometimes the primary goal of translations, and it can be an overt aspect of a translator’s decision-making process as well; in such translations the image cast of the source material can be demonstrated to be the controlling determinant of particular translation decisions and strategies, as well as the shape of the entire translated text. The result can be seen in colonialist and anticolonialist translations alike... (Tymoczko 2007: 114).

Niranjana destaca el papel relevante que desempeña la traducción a la hora de construir la representación cultural desde la perspectiva que aportan las relaciones asimétricas de poder. Así afirma que “[t]ranslation as a practice shapes, and takes shape within, the asymmetrical relations of power that operate under colonialism” (Niranjana 1992: 2). Este desequilibrio de poder conduce inevitablemente a la jerarquización de las culturas. Las culturas dominantes siempre intentan imponer las representaciones del Otro establecidas acordes con sus intereses. Es decir, no todas las traducciones “representan” la cultura original en sus propios términos; en muchas ocasiones, los textos traducidos desempeñan un papel de suma importancia a la hora de mantener o revisar la jerarquización de los diferentes valores en la cultura meta,

eliminar las voces ajenas a la del dominante y reforzar los estereotipos de ciertos grupos o comunidades étnicas. Por lo que hemos estudiado anteriormente, vemos que la literatura chinoamericana, cuya estrategia creativa principal es la traducción cultural, refuerza en cierta medida los estereotipos orientalistas sobre los chinos y la cultura china, bien para que las obras puedan ser aceptadas por la sociedad americana o bien por causa de los canales a través de los cuales consiguen la información sobre la cultura china los autores chinoamericanos. Sin embargo, notamos que estos autores también se esfuerzan constantemente por romper las representaciones estereotipadas negativas establecidas por los autores occidentales, materializadas en personajes como Fu Manchu, Charlie Chan, Madama Butterfly, Lady Dragon, etc. Los traductores de literatura chinoamericana han de tener en cuenta plenamente esta actitud ambigua hacia los estereotipos orientalistas que mantienen los autores chinoamericanos, tomando en consideración sus motivaciones creativas e ideológicas.

Al estudiar la historia de la traducción occidental sobre las culturas no occidentales, Lefevere indica que “Western cultures ‘translated’ (and translate) non-Western cultures into Western categories to be able to come to an understanding of them and, therefore, to come to terms with them” (1999: 77). Es decir, Occidente construye imágenes de lo que no es Occidente a través de la traducción realizada según sus “grids” textuales y conceptuales, y posteriormente estas imágenes forman parte del capital cultural de la civilización occidental y funcionan como si fuera el verdadero no Occidente en Occidente. Said también indica en su libro *Orientalismo*, como hemos visto en el segundo capítulo, que a través de las prácticas discursivas Occidente intenta construir un Oriente primitivo, atrasado e incluso moralmente degradado con el fin de destacar su modernidad, primacía y nobleza. En este caso, la traducción forma parte del discurso dominante y sirve como cómplice del poder imponiendo “una hegemonía epistémica, política y ética” al establecer “un concepto ‘representacional’ de conocimiento y cognición” (Mignolo 2003: 83) del Otro.

Con textos como los inscritos en la categoría de literatura chinoamericana,

vemos que el texto traducido no puede ser una equivalencia neutral ni una reproducción fiel al original sino que constituye “a deliberate and conscious act of selection, assemblage, structuration, and fabrication –and even, in some cases, of falsification, refusal of information, counterfeiting, and the creation of secret codes” (Gentzler y Tymoczko [2002] 2007: xxxiii). Además, la traducción desempeña un papel de relevancia a la hora de crear y mantener los estereotipos. El análisis de las bibliografías de las obras diaspóricas chinas y las chinas en España nos permite ver que a menudo las editoriales españolas promueven los que puedan estar al servicio de la agenda política e ideológica de la cultura dominante y excluyen o rechazan los que amenacen la autoridad y la supremacía de que goza el dominante.

Como muestran los datos que hemos comentado anteriormente, en el periodo comprendido entre 1980 y 2012 en España se publicaron 94 obras de literatura diaspórica china y 59 obras de literatura china. Estas cifras ponen de manifiesto que, en el ámbito de la creación literaria, la literatura diaspórica china ha desempeñado un papel fundamental a la hora de construir la representación de China o la cultura china en Occidente. Notamos que en muchas ocasiones, los lectores occidentales tienen por equivalentes las obras diaspóricas chinas y las de la literatura china. A pesar de que esta homogeneización se deba en parte a la falta de conocimiento sobre estos autores, en cierto sentido pone de manifiesto la tendencia reduccionista y simplista que intenta mantener la subjetividad y la posición central del colonizador y perpetuar la representación estereotipada de la cultura china en Occidente. Spivak describe este proyecto imperialista que intenta construir el sujeto colonial como un Otro homogéneo como una manifestación de la “violencia epistémica” (Spivak 1993: 76), cuyo verdadero objetivo consiste en “the asymmetrical obliteration of the trace of that Other in its precarious Subject-ivity” (Spivak 1993: 76). Spivak denuncia esta inclinación imperialista insistiendo en que “the colonized subaltern subject is irretrievably heterogeneous” (Spivak 1993: 79). Hemos de advertir que esta actitud acrítica hacia la heterogeneidad de la “Chineseness” es muy peligrosa, porque, como hemos visto en los capítulos anteriores, la representación de la cultura china y de

China construida en la literatura diaspórica china en muchas ocasiones sólo es una transformación de la cultura china o una invención creativa que simplemente se detiene en un periodo histórico traumático y ni siquiera es capaz de representar metonímicamente la riqueza de la cultura china.

En resumen, la imagen de China y de la cultura china que se establece en la cultura española a través de la traducción sigue siendo estereotipada y estática. Por un lado, la preferencia por las obras chinoamericanas o en general las narrativas diaspóricas chinas con un fuerte color orientalista pone de manifiesto que las palabras clave que caracterizan a China en el contexto cultural español son: atrasado, misterioso, supersticioso, misógino, patricarcal, etc.; por otro, la atención especial prestada a las obras “censuradas” ha construido una China políticamente totalitaria.

Esta representación estereotipada de China también se debe a la desatención que sufren los autores chinos en España. Frente a la élite local y el grupo dominante, Spivak utiliza el término *subalterno/a* para hacer referencia a “the margins (one can just as well say the silent, silenced center) of the circuit marked out by this epistemic violence, men and women among the illiterate peasantry, the tribals, the lowest strata of the urban subproletariat” (Spivak 1993: 78). En el sentido amplio, el subalterno se puede referir al colonizado, el dominado o el sujeto colonial o, mejor dicho, a todos los grupos excluidos en el plano político, económico e intelectual. Aunque en comparación con los autores blancos, los escritores chinoamericanos, los diaspóricos chinos o los chinos pertenecen a esta categoría, si tenemos en cuenta la prioridad que da la sociedad occidental a los autores diaspóricos chinos, los autores chinos constituyen los “verdaderos” subalternos.

Tomando en consideración las relaciones asimétricas y desiguales de poder en el contexto postcolonial, Spivak formula esta pregunta: “¿Pueden hablar los subalternos/as?” Según ella, la respuesta es no, porque tanto la voz como la conciencia subalterna son irrecuperables y “no hay, ni puede haber, una historia

alternativa que pueda escribirse desde la posición del subalterno” (Vega 2003: 289). El grupo subalterno no es capaz de hablar ni razonar por sí mismo porque no existe una posición enunciativa desde la que puede expresarse. En otras palabras, el grupo subalterno no deja ni voz ni huellas textuales sino representaciones o posiciones construidas o asignadas por otros grupos, sobre todo por el grupo dominante o las élites locales (cf. Vega 2003: 293). Aunque hablara, no sería escuchado. Cuando su voz es escuchada por el dominante, deja de ser subalterno. Notamos que como los autores diaspóricos están más cerca tanto de la ideología como de la poética occidental, se han convertido en portavoces de los chinos en Occidente. En otras palabras, en comparación con los autores chinos, resulta más fácil escuchar las voces de los autores diaspóricos chinos, quienes ya dejan de pertenecer al Tercer Mundo: forman parte del Primer Mundo y hablan partiendo de una perspectiva occidental. En este sentido, la preferencia que da Occidente a los autores diaspóricos chinos en cierto sentido silencia las propias voces de los chinos y los relega a una posición periférica y a una situación desfavorable. En otros términos, los autores chinos sufren una doble marginación en Occidente.

Al analizar los textos traducidos, sobre todo las obras chinoamericanas o diaspóricas, también se nota que la imagen de los varones chinos ha sido gravemente deformada y distorsionada, lo que se manifiesta no sólo por las escasas obras publicadas de autores masculinos sino también por la prioridad que se da a las autoras feministas. Vemos que en estas obras o bien los personajes masculinos están ausentes, o bien son afeminados, o bien aparecen descritos como machistas autoritarios. En otras palabras, estas representaciones deformadas o la ausencia de representaciones de otros perfiles de hombres chinos transmitidos en la traducción suponen una “triple” castración de la masculinidad de los hombres chinos: la primera consiste en que las obras de los autores masculinos que intentan subvertir los estereotipos orientalistas no han sido muy bien aceptadas por las editoriales y los lectores occidentales; en segundo lugar, en la mayoría de las obras creadas por autoras que gozan de gran popularidad en las sociedades dominantes la imagen de los hombres chinos ha sido

distorsionada y la voz masculina ha sido silenciada; en tercer lugar, estos autores masculinos no tienen la posibilidad de dar explicaciones o reconstruir su propia imagen en otras culturas a través de las traducciones. En este sentido, se puede decir que las obras que podrán servir para corregir los estereotipos orientalistas llegan a convertirse en “voces silenciadas” que no se pueden recuperar, como revela Spivak (1993).

Así vemos que la imagen o la “proyección” de la cultura china construida por la traducción de las obras de la literatura diaspórica china o de la china se realiza dentro del marco epistemológico e ideológico del Primer Mundo. En cuanto a este aspecto, Lefevere formula la pregunta: “can culture A ever really understand culture B on that culture’s (i.e. B’s) own terms?” (1999: 77). ¿Cómo entender una cultura en sus propios términos? Quizá lo conseguiremos sólo cuando podamos abandonar todos los estereotipos preestablecidos en esta cultura, en términos de Lefevere: “When we no longer translate Chinese T’ang poetry ‘as if’ it were Imagic blank verse, which it manifestly is not, we shall be able to begin to understand T’ang poetry on its own terms” (1999: 77). Si tenemos en cuenta todas las razones anteriormente expuestas, los traductores han de ser muy prudentes y responsables a la hora de traducir las literaturas de las culturas marginadas. Por ejemplo, los traductores de la literatura chinoamericana o de la literatura china, sobre todo los que se postulan en la cultura dominante o pertenecen a ella, han de ser muy conscientes de las constricciones a las que están sujetos y del peligro que corren de actuar como cómplices del poder. De esta manera pueden intentar evitar caer en la manipulación y la reescritura de los textos originales según los conceptos epistemológicos preexistentes como paso previo a un intento de crear una representación relativamente objetiva de esta cultura étnica.

Aparte de la situación desfavorable que sufren los autores masculinos, la traducción de las obras de literatura china y los estudios sobre esta corriente literaria y su traducción están también sufriendo una doble marginalización. En el ámbito de la

crítica literaria y en los estudios de la traducción, notamos que, quizá en virtud de lazos históricos, Occidente ha concedido más importancia a las literaturas escritas por autores de origen africano, por escritores indios o por autores que provienen de los países de habla portuguesa o española. Sin embargo, los estudios sobre la literatura chinoamericana o sobre la literatura diaspórica china todavía no despiertan mucho interés en el mundo occidental. Eso también es una manifestación de las relaciones asimétricas de poder.

Sabido es que la India estuvo bajo el poder colonial británico durante casi un siglo; América Latina también fue víctima de la colonización europea durante muchos siglos. Este lazo de “parentesco” establecido entre los países excolonizados y sus metrópolis se convierte en un poder que da a estos países excolonizados en Occidente una posición superior a la que tiene China. Es decir, en comparación con China, los países excolonizados están más cerca de los países del poder. Aunque China también sufrió la invasión de los colonizadores occidentales a mediados del siglo XIX, nunca se convirtió en una “verdadera” colonia de ninguna fuerza colonial; por otro lado, la cultura china mantiene relativamente una independencia y continuidad histórica. De esta manera, para los occidentales la cultura china parece muy alejada y resulta menos accesible. En consecuencia, la literatura china y la literatura diaspórica china se ven relegadas a una posición marginada. Sin embargo, como ya hemos señalado anteriormente, si tomamos en consideración la posición superior que ocupa la literatura diaspórica china frente a la china en Occidente, no resulta difícil notar que la segunda sufre una doble marginalización.

Al hacer una comparación entre las dos bibliografías, otro fenómeno nos ha llamado la atención: las editoriales de Madrid serán más conservadoras y tenderán a publicar obras canónicas evaluadas por los criterios ortodoxos chinos y, al contrario, las editoriales de Barcelona mantendrán una actitud más abierta y darán prioridad a obras de autoras y de literatura étnica. Quizás esta diferencia en las estrategias de selección de las obras coincide con la actitud política que mantienen o se atribuye a

estas. Madrid, como la capital del país, parece sentir la responsabilidad de mantener la tradición ortodoxa y la pureza de la cultura tradicional; Barcelona, que insiste en la particularidad de su propia identidad lingüística y política con el fin de asegurar la continuidad de su autonomía, deposita su atención en cuestiones étnicas y multiculturales.

3.7 Acerca de Mo Yan

Teniendo en cuenta que Mo Yan¹⁸ es el ganador del premio Nobel, vale la pena dedicar más espacio a este autor. A diferencia de Gao Xingjian, que se definió a sí mismo como escritor exiliado en su discurso de agradecimiento del Premio Nobel, Mo Yan es un escritor que nace y ha vivido toda la vida en China. En sus obras siempre se ve el amor profundo que siente el autor hacia su tierra natal y muchas obras suyas están inmersas en un ambiente de fuerte sabor local. Entre ellas, *Honggaoliang Jiazu* (《红高粱家族》, *Sorgo rojo*, 1987) se ha considerado una de las obras representativas de la corriente literaria “Xungen” (literalmente traducida como “la búsqueda de las raíces”), que surge a finales de los años ochenta del siglo pasado. Esta corriente literaria pone de relieve la importancia de reconstruir las culturas locales y minoritarias y de recuperar la diversidad cultural destruida en la Revolución Cultural.

Entre las obras principales de Mo Yan se encuentran *Honggaoliang Jiazu*, *Tiantang suantai zhige* (《天堂蒜薹之歌》, *Las baladas del ajo*, 1988), *Jiuguo* (《酒国》, *La república del vino*, 1992), *Fengru feidun* (《丰乳肥臀》, *Grandes pechos, amplias caderas*, 1996), *Sheng si pilao* (《生死疲劳》, *La vida y la muerte me están desgastando*, 2006), etc. En su discurso del premio Nobel, Mo Yan se define a sí mismo como un narrador de relatos. En sus obras, no sólo se mezclan siempre la realidad y los relatos populares y las leyendas fantásticas que ha escuchado desde la niñez, sino que también a veces rompe la distinción entre el presente y el pasado,

¹⁸ Para más información biográfica, consúltese el Capítulo V: *Mo Yan: el autor, la obra y su recepción* de la tesis doctoral de Maialen Marín Lacarta (2012: 351-356).

entre la vida y la muerte. Por ejemplo, en su novela *Sheng si pilao*, el autor aplica el concepto budista de “reencarnación” y observa o reflexiona sobre los acontecimientos históricos chinos que se producen durante cinco décadas a través del protagonista, que se reencarna seis veces en cuerpos de diferentes animales. Muy influido por autores como García Márquez y Faulkner, Mo Yan también es considerado como el mayor representante del realismo mágico chino.

Antes de que le concedieran el premio Nobel, en España, según nuestra observación, se habían publicado ocho obras suyas, a saber: *Sorgo rojo* (1992/2002/2009), *La vida y la muerte me están desgastando* (2009), *Las baladas del ajo* (2008), *Grandes pechos, amplias caderas* (2007), *La república del vino* (2010), *Rana* (2011), *Shifu, harás cualquier cosa por divertirte* (2011), *Cambios* (2012). Notamos que la concesión del premio internacional ha ejercido mucha influencia en el mercado y en la aceptación de las obras en España. Las ventas de las obras de Mo Yan “se han triplicado, dos meses después de que fuera proclamado ganador del Premio Nobel de Literatura 2012.”¹⁹

Como hemos visto, la mayoría de las obras de Mo Yan han sido publicadas por la editorial Kailas. Con el gran éxito que ha conseguido Mo Yan, la editorial llega a ser el mayor beneficiario en España. Según manifiesta el responsable de la editorial, está muy satisfecho con la apuesta que hizo por Mo Yan, dado que la publicación de las versiones castellanas de las obras de este autor chino “ha despertado un interés extraordinario”²⁰ no sólo en España sino también en América Latina. Además, no resulta arriesgado aventurar que la concesión del premio Nobel también abrirá camino a la publicación de más obras del mismo autor y quizá también de otros autores chinos que se vinculan de una manera u otra con Mo Yan.

¹⁹<http://www.rtve.es/noticias/20121207/efecto-nobel-descubre-chino-mo-yan-lectores-espanoles-triplica-ventas/582481.shtml>

²⁰<http://www.rtve.es/noticias/20121207/efecto-nobel-descubre-chino-mo-yan-lectores-espanoles-triplica-ventas/582481.shtml>

El responsable de la editorial también afirma que ha conseguido renovar y comprar los derechos de ciertas obras de Mo Yan y que en los dos próximos años publicará otras tres obras tuyas que todavía son desconocidas para los lectores españoles, cuya traducción quizá se realice directamente del chino. Según el responsable de Kailas, el calendario previsto de publicación será *El suplicio del sándalo* y *13 pasos* en el otoño de 2013; en 2014 una obra cuyo título español todavía no se ha concretado pero que en inglés se titula *Pow!*²¹. El papel de suma importancia que desempeña el mercado en la era de la globalización comercial también se demuestra en el hecho de que el portal de Casa de Libros siempre se actualiza más rápido, en función de la localización de los libros más “llamativos”, que la base de datos de libros editados en España. Vemos que en una era de globalización y comercialización, las obras literarias también se han convertido en productos de consumo. Ciertamente, esta tendencia consumista hace que en muchas ocasiones los lectores compren las obras sólo por la promoción de los medios de comunicación o porque son obras ganadoras de ciertos grandes premios, en ocasiones para una lectura superficial que no busca interpretarlas con profundidad. En este caso, los lectores generalmente satisfacen sus expectativas si encuentran en las obras las voces e imágenes que corresponden a sus ideas previas. Este tipo de lectura no es una forma de aceptar y respetar verdaderamente al Otro ni tampoco resulta favorable para subvertir los estereotipos sobre una cultura en la de destino.

En cuanto a este autor recién premiado, queremos hablar de otro aspecto relativo a la ideología. Desde el día en que se anunció la concesión del Premio Nobel, Mo Yan se ha convertido en el centro de distintas polémicas. La mayoría de las acusaciones se dirigen a su actitud hacia el régimen político de China o, mejor dicho, a su afinidad con el régimen chino. Ciertamente, muchos críticos occidentales lo defienden, diciendo que si uno se acerca a las obras de este escritor se nota que en realidad el autor se desvía e incluso se opone al régimen chino. No estamos

²¹<http://www.rtve.es/noticias/20121207/efecto-nobel-descubre-chino-mo-yan-lectores-espanoles-triplica-ventas/582481.shtml>

totalmente de acuerdo con esta opinión. Aunque Mo Yan observa los acontecimientos históricos chinos desde un ángulo especial y los describe de forma irónica y crílica, sus reflexiones no se realizan desde la perspectiva política sino más bien a partir de la naturaleza humana y al nivel moral. No hay que destacar de manera exagerada la implicación política que encierran sus obras; la defensa que hacen muchos críticos occidentales de Mo Yan pone de manifiesto en cierto sentido la búsqueda intencionada de una voz opositora al régimen chino que se corresponde con la ideología occidental.

En este capítulo, hemos trazado la situación panorámica de la traducción de la literatura diaspórica china y de la literatura china y analizado la jerarquización de las obras elegidas para ser traducidas en consonancia con las relaciones asimétricas de las lenguas. Vemos que la posición marginal que ocupa tanto la literatura diaspórica china como la literatura china en España es muy obvia. Esperamos que nuestro estudio pueda ofrecer ciertas sugerencias útiles a las editoriales o a los traductores a la hora de seleccionar obras para su futura traducción y a la hora de tomar decisiones en la propia práctica traductora. Tenemos la convicción de que en estos procesos operativos de traducción hay que evitar la homogeneización de la cultura china y la politización excesiva de las obras artísticas. Como contrapunto, cabrá insistir de nuevo en el valor estético de las obras literarias; hay que rendirse completamente a los originales, como indica Spivak ([1992] 2000), respetando sinceramente su particularidad cultural.

CAPÍTULO IV. LA TRADUCCIÓN DE *THE JOY LUCK CLUB* DE AMY TAN

How can the ‘otherness’ of the other be described or represented to those who have not themselves experienced it? (Hermans 2002b: 18)

It is essential to know what the translator has added, what he has left out, the words he has chosen, and how he has placed them. Because behind every one of his selections there is a voluntary act that reveals his history and the socio-political milieu that surrounds him; in other words, his own culture (Álvarez y Vidal [1996] 2007: 5).

[Postcolonial] Translation emerges as the mental process of becoming aware of cultural differences, and thus as a *locus* of resistance against the prevailing tendency towards homogenizing and neutralizing diversity into standardized codes. In other words, translation epitomizes the modality of critical, contrapuntal, ethical attitude which interculturality as a reality and as a goal requires (Martín Ruano 2003a: 193).

4.0 Metodología de la investigación

Una vez estudiado el panorama general de la traducción de la literatura chinoamericana en el polisistema español, merece la pena descender al nivel micrológico de las traducciones, para ver en qué medida las tendencias generales detectadas se plasman en la textura de los textos traducidos. En este capítulo, nos adentraremos en el análisis de la traducción de la novela más exitosa de Amy Tan, *The Joy Luck Club*. Adoptaremos un modelo “top-down”, es decir, “from the general to the particular and back again to the general” (Hermans 1999: 66) con el fin de demostrar plenamente la compleja red de interrelaciones entre los elementos que componen el polisistema socio-cultural donde se encuadra la actividad de la traducción. Primero, estudiaremos los factores institucionales e ideológicos que

determinan y condicionan la selección de nuestro objeto de estudio, por ejemplo, por qué elegimos a esta autora y su obra *The Joy Luck Club* para nuestros objetivos; segundo, compararemos las dos versiones españolas de esta obra para descubrir los factores poéticos e ideológicos que condicionan la selección de estrategias traslativas por parte de los traductores.

En cuanto al análisis de las traducciones, empezaremos con los factores extratextuales y el plano macroscópico, tales como el diseño de las portadas de la obra original y de las traducciones, el uso de los paratextos (por ejemplo, los prefacios, las notas a pie de página, los glosarios, las notas del traductor, etc.) y las elecciones básicas del traductor o la traductora (por ejemplo, la decisión inicial acerca de si la traducción debe acercarse a la cultura original o a la cultura meta, etc). Luego pasaremos a analizar los factores concretos relativos al plano microscópico, por ejemplo, las elecciones léxicas y estilísticas, la traducción del interlenguaje, la traducción de las metáforas y de los elementos culturales (o en términos de Franco Aixelá “Culture-Specific Items” [1996] 2007) que se insertan en el texto original y que acarrearán la identidad cultural o la configuración ideológica de la autora, etc. A la par que estudiamos las dos versiones españolas de *The Joy Luck Club*, con interés adyacente, cotejaremos algunas versiones chinas de la misma obra desde una perspectiva transcultural. Revelaremos así ciertos fenómenos que se producen en la “retrotraducción” y se ignoran en el proceso de transmisión interlingüística.

Gracias a la comparación de las diferentes versiones de la misma obra, intentaremos invitar a reflexionar sobre las siguientes preguntas que Martín Ruano ha formulado en su artículo “Bringing the Other Back Home” (2003a: 191): “whether the translation (as usually conceived) of these works remains in an intercultural space” y “how this (un)familiar Other is brought home: whether Otherness, difference and hybridity are maintained or neutralized.” Además, también nos interesaremos por cómo se establece la representación de la cultura china en Occidente mediante la traducción de las obras chinoamericanas. Como hemos mencionado en el segundo

capítulo, las obras chinoamericanas en sí mismas son ambivalentes. Esta ambivalencia se muestra claramente en la actitud de los autores hacia su cultura étnica. Por una parte, se sienten molestos por la etiqueta de “autores étnicos” y, por otra, se auto-orientalizan en su proceso creativo con el fin de atraer la atención del mundo dominante. Descubriremos que, a través de estas obras postcoloniales que parten de Occidente, muchos “malentendidos culturales” suscitados por los autores por falta de suficiente conocimiento sobre su cultura étnica o por sus invenciones creativas a partir de las costumbres y tradiciones étnicas terminan siendo transmitidos al mundo occidental. A causa de la falta de distinción entre lo que se presenta como supuestas tradiciones en las creaciones literarias y las tradiciones culturales, este conjunto de conocimientos “refractados” de la cultura étnica o minoritaria conducirá a la construcción de una representación “deformada” y reforzará los estereotipos de dicha cultura, en nuestro caso la cultura china en Occidente. Cabe plantearse cómo superar los efectos negativos que posiblemente ejerce la traducción de las literaturas chinoamericanas en Occidente en lo que respecta a la construcción de la cultura china en el mundo occidental, pues es un problema que merece la pena ser estudiado con profundidad. Por último, terminaremos este capítulo reflexionando sobre las limitaciones de las teorías tradicionales de la traducción, que en buena medida manejan conceptos binarios, en aras de solucionar los problemas inherentes al proceso de traducción de los textos postcoloniales. Esperamos plantear así ciertas nuevas propuestas de utilidad. En este capítulo adoptaremos las teorías de Venuti, Tymoczko, Bandia, Mehrez, Spivak, Vidal, Sales, Vidal Claramonte, Martín Ruano, etc. y otros autores vinculados a las teorías postcoloniales y críticas de la traducción.

4.1 Amy Tan y su obra *The Joy Luck Club*

4.1.1 Los éxitos obtenidos por Amy Tan

Los sorprendentes éxitos que ha obtenido Amy Tan en el mundo occidental (en los países angloamericanos y en los europeos), tanto en el aspecto comercial como en el plano estético y académico, pueden calificarse como un milagro en la historia de la literatura chinoamericana e incluso como una piedra angular en la historia de la

literatura diaspórica china. Por la gran popularidad de que goza en Estados Unidos, Amy Tan incluso apareció en el tercer episodio de la temporada doce de *The Simpsons*, titulado “Insane Clown Poppy”.¹ Muchos críticos consideran su primera novela, *The Joy Luck Club*, una obra canónica que forma parte de la esfera literaria dominante americana. Gus Lee ha comentado que fue Amy Tan quien logró abrir la “compuerta” de la publicación a otras obras de la literatura chinoamericana en el mundo occidental. Fue ella quien hizo que una serie de editoriales de prestigio de Estados Unidos y de los países europeos volvieran a depositar su atención en la literatura chinoamericana (cf. Wang 2009a: 244). En la biografía de Amy Tan realizada por Pablo Rino Carbajo hemos encontrado las siguientes palabras que destacan su papel, de suma importancia, en el fomento de la literatura chinoamericana e incluso, por extensión, de la literatura asiáticoamericana:

Amy Tan pertenece al selecto grupo de los novelistas más populares de América, cuando hace solamente 20 años la lista de autores americanos más conocidos no incluía ningún escritor asiático-americano. Este espectacular éxito se debe, en parte, a que sus historias han encontrado una apasionada audiencia entre americanos con todo tipo de antecedentes y que prestan gran atención a lo étnico, a las costumbres familiares y a narraciones de voces femeninas. Esta extraordinaria popularidad de Amy Tan ha contribuido a poner de moda la literatura asiático-americana y a constituir un movimiento de escritoras asiático-americanas en el que se incluye también a Maxine Hong Kingston (*The Woman Warrior*) y a Wakako Yamauchi (*Songs My Mother Taught Me*).²

The Joy Luck Club (*El club de la buena estrella*), publicada en 1989 y traducida a 35 lenguas (entre ellas el chino, árabe y hebreo), es una obra que ha conseguido un éxito sin precedentes. Como hemos dicho en el tercer capítulo, durante nueve meses, con unas ventas de más de 4 millones de ejemplares en la edición en rústica y otros 275. 000 ejemplares vendidos gracias a las 27 reimpresiones de la edición de lujo, copó la lista de *bestsellers* de *New York Times*. Esta novela fue seleccionada como finalista del premio National Book Award, del National Book Critics Circle Award y

¹ cf. Anexo IV. Imagen de Amy Tan en *The Simpsons*.

² Citado a partir de <http://www.mcnbiografias.com/app-bio/do/show?key=tan-amy>

del L.A. Times Book Award en 1989 y premiada con el Commonwealth Gold Award y el Bay Area Book Reviewers Award en 1990. Merece la pena mencionar que por lo general las críticas provenientes de la sociedad dominante han sido siempre extremadamente positivas; es más, en su día los críticos no dudaron en recurrir a la exageración para calificar su éxito. Sirvan como ejemplo los siguientes comentarios: “The only negative thing I could ever say about this book is that I’ll never again be able to read it for the first time” (See en Bow 2001: 160); “When I finished reading *The Joy Luck Club*..., I found myself weeping about the chasm between my own immigrant mother and her lost ancestors and descendants” (Miner en Bow 2001:160). Sin embargo, los críticos asiáticoamericanos y los escritores chinoamericanos han mantenido una actitud más cautelosa y reservada, en la medida en la que eran de la opinión de que esta obra, en cierto sentido, volvía a suscitar cierto escepticismo por el tratamiento de cuestiones relativas a la representación étnica y a los clichés sobre Occidente y Oriente.

The Joy Luck Club tiene dos traducciones castellanas diferentes, realizadas por distintos traductores, que fueron reeditadas 16 veces en España durante 20 años (1990-2009). Además de esta primera novela, la segunda novela de Amy Tan, *The Kitchen God’s Wife*, y la tercera, *The Hundred Secret Senses*, también tienen dos versiones españolas distintas realizadas por diferentes traductores. Según hemos comprobado, a pesar de que otras obras de ciertos autores chinoamericanos o de la diáspora china tal como Aimee Liu, Lisa See, etc., también se reediten muchas veces en España, sólo tienen una versión castellana. El caso de Amy Tan es poco frecuente. Además de la gran influencia que ha ejercido esta obra en el mundo occidental, hay que destacar que también ha despertado el interés de los lectores y los académicos chinos en la literatura chinoamericana. En China, desde que se publicó esta obra, han aparecido sucesivamente cinco versiones completas, entre las cuales cuatro son de la China continental y una de Taiwán, lo que no ha ocurrido con ninguna otra obra chinoamericana.

Por todo lo que hemos mencionado anteriormente, vemos que *The Joy Luck Club* constituye una piedra angular en el desarrollo de la literatura chinoamericana y además es una obra de suma importancia, que despierta el interés tanto de la crítica y público como del ámbito académico en todo el mundo. Por lo tanto, elegir esta obra como objeto de estudio tiene un sentido tanto ilustrativo como representativo: en ella se reflejan las cuestiones comunes que cubren las obras chinoamericanas y los problemas relativos a la construcción de sentido que amenazan en la traducción de este tipo de obras literarias.

4.1.2 Breve biografía de Amy Tan

Indudablemente, el enorme triunfo que ha conseguido Amy Tan está íntimamente relacionado con sus experiencias personales. Amy Tan, hija de padres chinos emigrantes a Estados Unidos, nació el 19 de febrero de 1952 en Oakland (California, Estados Unidos) y creció notablemente marcada por la influencia de la cultura china y la americana. Licenciada en Lingüística por la Universidad de San José, inició estudios de doctorado más tarde en Lingüística en la Universidad de California en Santa Cruz y en la Universidad de California en Berkeley, que luego abandonó en 1976. En 1974 se casó con Louis DeMattei, italianoamericano, y los dos se instalaron en San Francisco, donde viven aún en la actualidad.

El padre de Amy Tan, John Tan, creció en una familia de fuertes creencias cristianas. Influenciado profundamente por su padre, que era ministro presbiteriano, John Tan también decidió consagrar su vida a la religión y trabajar como ministro baptista en China hasta 1949. Desde muy pequeño, John Tan empezó a aceptar la educación occidental. No sólo hablaba perfectamente cantonés y chino mandarín sino que también manejaba bien el inglés. La madre de Amy Tan, Du Ching (Daisy Tan), proveniente de una familia rica de Shanghai y educada conforme a la manera tradicional china, vivió una vida trágica y fue víctima del feudalismo y del patriarcado chinos. Aunque se convirtió al Cristianismo tras llegar a Estados Unidos, el Confucianismo, el Taoísmo y el Budismo le dejaron una huella importante.

Consciente o inconscientemente, Daisy mezclaba los conceptos occidentales y orientales, como describe Amy Tan en relación con las madres de *The Joy Luck Club*, quienes iban a la iglesia baptista pero seguían creyendo en el *karma* y la transmigración del Budismo; decían “dear God” sin dejar de rendir homenaje al Rey Dragón del mar y a la Reina Madre de los Cielos del Oeste, dioses del Taoísmo.

Desde muy pequeña, Amy Tan vivió entre la fe de su padre y el fatalismo de su madre, entre el “fantasma” occidental que le influía por parte de su padre, el espíritu santo, y los fantasmas que provenían a través de su madre, que “were bad, of a different religion, and were specifically banned by the laws of the Holy Ghost” (Tan 2003:19). En sus propias palabras:

in my family, there were two pillars of beliefs: Christian faith on my father’s side, Chinese fate on my mother’s. Picture these two ideologies as you might the goalposts of a soccer field, faith at one end, fate at the other, and me running between them trying to duck whatever dangerous missile had been launched in the air (Tan 2003: 11).

Daisy Tan, aunque creció en una familia rica, vivió una vida angustiosa, rodeada de numerosas tragedias traumáticas que tuvieron que experimentar las mujeres de su familia, muchas de las cuales fueron adaptadas y apuntadas por Amy Tan en *The Joy Luck Club*. Los relatos orales de Daisy han constituido siempre la fuente principal de inspiración para la creación literaria de Amy Tan. La vida en China de Daisy estuvo llena de tristeza: a la edad de nueve años, fue testigo del suicidio de su madre y, en su juventud, se casó con un piloto del Guomintang (o también escrito Kuomintang, Partido Nacionalista chino), que fue abusivo y brutal, y experimentó un matrimonio infeliz, rozando el horror. Divorciada de su marido y despojada de la custodia de sus tres hijas, se decidió a abandonar su tierra natal y llegó a Estados Unidos albergando la esperanza de encontrar una nueva vida allí. Por lo tanto, en la memoria de Daisy, la China que dejó atrás siempre es un lugar lleno de tristeza, dolor y desesperanza. Esta China sirve como contexto histórico donde se ambientan las

historias de Amy Tan. En la década de los sesenta del siglo pasado, el hermano mayor y el padre de Amy Tan murieron sucesivamente por causa de sendos tumores en el cerebro, lo que supuso un duro golpe que llevó a Daisy a abandonar Estados Unidos, lugar lleno de desgracia, y trasladarse a Suiza, donde Amy terminó la escuela secundaria.

En la adolescencia, Amy Tan vivió una vida bastante nómada. Por la insistencia de su madre en el *fengshui* (según el cual la posición geográfica de un local o la colocación de los muebles y adornos pueden traer buena o mala suerte a la familia), las mudanzas se convirtieron en su pan de cada día. En aquel entonces, la relación entre la madre y la hija empezó a empeorar y dejó paso a una situación conflictiva. Por su carácter rebelde, Amy Tan iba en contra de todas las decisiones y expectativas de su madre. En lugar de prepararse para ser médica y pianista como ésta esperaba, Tan insistió en continuar sus estudios en Lingüística. Amy Tan trabajó sucesivamente como asesora de desarrollo del lenguaje y redactora profesional que ofrecía textos comerciales a los vendedores y ejecutivos de las grandes corporaciones.

Fue su cuento *Waiting Between the Trees*, que más tarde se convirtió en un capítulo de *The Joy Luck Club*, el que impresionó a Sandra Dijkstra, la agente literaria que la animó a escribir un volumen entero de cuentos. Otro factor importante que impulsó a Amy Tan a crear esta obra fue la recuperación milagrosa de su madre de una enfermedad grave, que le permitió darse cuenta de lo que quería a su madre y del miedo que tenía a perderla. Al mismo tiempo, notó que nunca la había conocido bien, así que se propuso escribir un libro donde registrar sus historias. En 1987, Amy Tan acompañó a su madre a viajar a China con el fin de reunirse con las “medio hermanas” que ella había dejado en China hacía cuarenta años. Para Amy Tan, es un viaje de “auto-exploración” o de “auto-revelación”, que no sólo removió sus genes y sangre chinos, como comentaba ella misma –“When my feet touched China, I became Chinese” (en Bow 2001: 164) –, sino que también le dio una nueva perspectiva desde la que reflexionar sobre la difícil relación entre madre e hija. Sau-ling Wong indica a

este respecto: “[s]uch a sentiment reflects the Roots era of ‘rediscovered’ ethnic pride or ‘post-civil rights ethnic soul searching’ combined with the literature of New Age self-healing” (en Bow 2001: 164). Este retorno a la raíz étnica fue uno de los mayores impulsos que animaron a Tan a componer sus creaciones literarias. En 1989, la publicación de *The Joy Luck Club* impresionó al público de Estados Unidos. Cuatro años después, la adaptación cinematográfica de esta novela, dirigida por Wayne Wang, famoso director chinoamericano, también cosechó un triunfo redondo.

Como prodigiosa productora de *bestsellers*, Amy Tan publicó sucesivamente otras cuatro novelas: *The Kitchen God’s Wife* (1991), *The Hundred Secret Senses* (1995), *The Bonesetter’s Daughter* (2001), *Saving Fish For Drowning* (2005) y una colección de ensayos titulada *The Opposite of Fate: A Book of Musings* (2003). Aparte de novelas y cuentos, Tan escribió dos libros infantiles, *The Moon Lady* (1992) y *Sagwa, the Chinese Siamese Cat* (1994), y numerosos artículos para revistas tales como *The New Yorker*, *Harper’s Bazaar* y *National Geographic*. Casi todos sus libros llegaron a ser *bestsellers* y obtuvieron nominaciones a premios de prestigio. En los últimos años, ha publicado otra novela, *Rules for Virgins* (2011), y su última obra, *The Valley of Amazement*, tiene prevista la publicación en 2013. A excepción de sus dos obras más recientes, casi todas las novelas y los cuentos infantiles tienen versiones castellanas.

4.1.3. Acerca de *The Joy Luck Club*

The Joy Luck Club se divide en cuatro partes y cada una está compuesta por cuatro capítulos. En esta novela, ocho historias están narradas por siete narradoras, tres madres y cuatro hijas, provenientes de cuatro familias. La primera y la última parte tratan de las historias de las madres, situadas en el pasado y en la China continental, y la segunda y la tercera parte son las historias de las hijas, enmarcadas en la actualidad y en Estados Unidos. En cada capítulo, las madres e hijas relatan sus propias historias en primera persona y el enfoque narrativo se traslada de una familia

a otra según el turno de “los vientos” en la mesa del *mah jong* (el dominó chino).³ Siguiendo una estructura cíclica, la novela empieza con la historia de Suyuan Wu, fallecida de un aneurisma cerebral, relatada por Jing-mei, su hija, que también la sustituye en la mesa del *mah jong*, y termina con la reunión de Jing-mei con sus dos medio hermanas en China, deseo que Suyuan albergó toda su vida.

En la novela, la autora se aprovecha de la ausencia de Suyuan para crear una sensación de desequilibrio; en sus propias palabras: “I deliberately chose to have three at the mah jong table to create a sense of imbalance, a feeling that something or someone was missing. To me, that’s what the stories are about: the search for balance in my life” (Tan 2003: 302). Esta búsqueda del equilibrio también se manifiesta en el desarrollo de la relación entre madre e hija, que empieza siendo conflictiva y termina conciliándose a través de constantes negociaciones, como indica Ling: “the struggles, the battles, are over, and when the dust settles what was formerly considered a hated bondage is revealed to be a cherished bond” (1990: 141).

Con su mano maestra, Amy Tan teje un texto complejo en que se oyen múltiples voces femeninas que son capaces de llevar a los lectores a un mundo maravilloso en el que se mezclan la realidad y la leyenda, se ponen en paralelo el pasado y el presente, y se solapan dos continentes, Asia y América. Al comentar las características de la literatura postcolonial, Vega indica que esta literatura “tiene de testimonial, de presuntamente espontáneo y popular, de mezcla de oralidad, de nostalgia y de memoria” (2003: 229), lo que se pone de manifiesto plenamente en la narración de las madres de la novela. Además, “[e]l estilo de Tan, que ha sido influido en gran medida por la americana Louise Erdrich, se apoya en el frecuente uso de *flash backs*, la técnica del relato enmarcado y el uso del misterio”.⁴ Se puede decir que la clave de su triunfo consiste en su fantástica narración transespacial, transtemporal y transcultural.

³ cf. Anexo V: Índice de la novela y relación entre los personajes.

⁴ <http://www.mcncbiografias.com/app-bio/do/show?key=tan-amy>

La relación paradójica entre madre e hija y la búsqueda de la identidad son los temas principales de la novela. Las madres, cuyas historias traumáticas tuvieron lugar en China durante la Segunda Guerra Mundial, crecieron y vivieron en una sociedad en la que regía el patriarcado confuciano. En aquella época, las Tres Obediencias y las Cuatro Virtudes (*San Cong Si De*) eran los criterios que servían para evaluar a las mujeres. Por ello, se veían obligadas a obedecer a sus padres mientras estaban solteras, a sus maridos cuando se casaban y a sus hijos cuando enviudaban. Como mujeres, habían de mantener la fidelidad a su marido, el encanto físico, la adecuación en el modo de hablar y la habilidad en las labores de costura. Al contrario, las hijas que crecieron en EE.UU., donde las ideas que se propagan son la libertad y la democracia, son capaces de controlar su propio destino luchando por su independencia y autonomía. Estas diferencias producen una relación paradójica entre las dos generaciones: por una parte, las madres esperan que en sus hijas no se repitan las tragedias que ellas sufrieron y que las hijas puedan luchar por su propia felicidad; por otra, quieren que sus hijas sean “buenas” según los criterios chinos, entre los cuales constituyen dos factores fundamentales la obediencia a los mayores y el cumplimiento de los deseos familiares. Amy Tan comenta esa relación llena de ambigüedad entre madres e hijas con las siguientes palabras:

It is a world in which the mother possesses rare magic. She can make the girl see yin when it is yang. The girl sees that her mother, who is her ally, is also her adversary. And that is an emotional memory that I *do* have, this sense of double jeopardy, realizing that my mother could both help me and hurt me, in the best and worst ways possible (2003: 109; énfasis original).

Como hemos citado anteriormente, Amy Ling describe la situación complicada a que han de enfrentarse los hijos de padres chinos inmigrantes *between worlds*. Amy Tan, perteneciente a la segunda generación de inmigrantes chinos, no escapa a esta situación llena de dualidades, confusiones y conflictos. Aunque crece inmersa en la cultura americana, estaba muy unida a su cultura de origen a través de la

vida y la educación familiares. Siempre se encuentra atrapada en un abismo entre la cultura china tradicional y la cultura americana contemporánea, debatiéndose entre las obligaciones familiares y los deseos que los padres imponen sobre ella, por un lado, y, por otro, las aspiraciones de independencia y autonomía. Esta ambivalencia no sólo genera una sensación de incertidumbre e indeterminación, sino también numerosas dificultades y confusiones en el proceso de auto-definición. En sus obras, se registra fielmente el itinerario que sigue la construcción de su identidad chinoamericana: desde el rechazo total de la cultura china y la aceptación incondicional e indiscriminada de la cultura norteamericana hasta la toma de conciencia acerca de los vínculos inseparables con su cultura étnica y el retorno a sus raíces étnicas y culturales.

Hay que destacar que este retorno no es un regreso ciego a la cultura china ni tampoco supone el abandono de la cultura americana. Este retorno constituye un proceso híbrido en el que se confrontan, se negocian y al final se reconcilian las dos culturas. A través de este proceso de auto-redescubrimiento, la autora o las protagonistas de su novela se dan cuenta de que, para escapar de esta situación conflictiva, buscar un punto de encuentro o conciliar correctamente los elementos de múltiples procedencias es quizá la única vía adecuada, es decir, han de convertirse en “seres obligados a caminar siempre entre dos aguas sin reposar en ningún destino, camaleones sociales que, por pertenecer a varias culturas y en realidad a ninguna, tienen el corazón doble, o tal vez roto, dividido” (Martín Ruano 2007b:16-7), o en términos de Bhabha, “neither the One ...nor the Other...but something else besides, which contests the terms and territories of both” (Bhabha [1994] 2004: 41). Amy Tan también comenta su identidad híbrida con las siguientes palabras: “I see my conception, my father’s and mother’s DNA combination into a hybrid form of fate and faith held together by a suspension of disbelief” (Tan 2003: 37). Dicho de otro modo, se encuentran en un espacio intermedio o en el *tercer espacio* donde ponen

footholds on both banks and therefore belonging to two worlds at once. One does

not have less; one has more. When those who are entirely on one bank wish to cross the gulf, the person between worlds is in the indispensable position of being a bridge (Ling 1990: 177).

Quiz á Amy Tan no sea la única escritora que se da cuenta de la importancia del restablecimiento de los v ínculos con su herencia cultural. As í en las obras de Wong y Kingston también se ve la intención de mantener el equilibrio entre los dos mundos. Con todo, sin duda alguna, Amy Tan es quien mejor explora estas condiciones conflictivas y las conduce a una fusión armoniosa, lo que quiz á constituya la razón principal de su gran éxito, como ha comentado Ling:

To be truly mature, to achieve a balance in the between-world condition then, according to Wong, Kingston, and Tan (American daughters all), one cannot cling solely to the new American ways and reject the old Chinese ways, for that is the way of the child. One must reconcile the two and make one's peace with the old. If the old ways cannot be incorporated into the new life, if they do not "mix" as Lindo Jong put it, then they must nonetheless be respected and preserved in the pictures on one's walls, in the memories in one's head, in the stories that one writes down (1990: 141).

Hay que destacar que, aunque la gran maestr ía en el manejo de la lengua ha sido uno de los factores fundamentales que explica el triunfo de Amy Tan, las circunstancias socioculturales y la aportación de los otros autores chinoamericanos y, sobre todo, de las autoras chinoamericanas, también han desempe ñado un papel de suma importancia. Tomando en consideración la intertextualidad de los textos, *The Joy Luck Club* no existe en un espacio aislado y es el resultado de una acumulación histórica y est ética, es decir, las obras de Jade Wong, Maxine Hong Kingston, etc. y el reconocimiento que han recibido de la sociedad dominante han pavimentado un camino que posibilita el triunfo de Amy Tan.

Adem ás, las obras de Amy Tan aparecieron en un momento histórico (los años 80) en los que la sociedad americana era testigo de múltiples movimientos sociales y culturales que condujeron al despertar de la conciencia étnica. Otros factores como las

relaciones interracial, la movilidad ascendente en la escala social de las minorías y los vínculos con las raíces étnicas se convirtieron en temas que atrajeron cada vez más la atención de la ciudadanía. Todo ello confirma, como ya hemos dicho anteriormente, que el multiculturalismo se ha instalado como una tendencia irreversible. Por todo lo que hemos visto, los éxitos que ha obtenido Amy Tan no son nada casuales.

4.2 La extranjerización y la domesticación mostradas en las versiones de *The Joy Luck Club* y sus traductores

4.2.1 La extranjerización y la domesticación

Antes de revisar las versiones de *The Joy Luck Club*, es preciso estudiar las estrategias dicotómicas de la traducción, extranjerización y domesticación, iniciadas desde Schleiermacher y desarrolladas por muchos otros teóricos posteriores, porque estas dos tendencias se muestran en diferente medida en las distintas traducciones de esta obra canónica de la literatura chinoamericana, tanto en las versiones castellanas como en las chinas.

Hace ya dos siglos, Schleiermacher formuló el “doble movimiento” de la traducción. Según él, existen dos tipos de traducción: la traducción que va orientada hacia el lector de la cultura meta y la traducción que acerca al lector al autor del texto original, en sus propios términos: “Either the translator leaves the author in peace, as much as possible, and moves the reader towards him; or he leaves the reader in peace, as much as possible, and moves the author towards him” (en Venuti 1995: 101). Esta doble fórmula, revitalizada en el siglo XX por autores como Venuti, suscita polémicas por plantearse como una más de las dicotomías binarias que abundan en los estudios de traducción. Como Schleiermacher, Venuti está a favor de la traducción que va hacia el autor, insistiendo en que en el texto traducido hay que mostrar lo extraño del Otro.

En la introducción de *Rethinking Translation* (1992) y en el primer capítulo de *The Translator's Invisibility* (1995), Venuti indica la posición subordinaria de la

actividad traslativa y la invisibilidad y las difíciles condiciones económicas que sufren los traductores. Según él, aunque en las últimas décadas la traducción se ha liberado de las restricciones rígidas del prescriptivismo, tomando en consideración las relaciones asimétricas de poder que intervienen en este proceso, hoy en día la traducción sigue relegándose a un plano secundario. Así las traducciones y la creatividad de los traductores no reciben la valoración merecida, sufren la desconsideración por parte de los críticos literarios e incluso no cuentan con suficiente protección legal. Por ejemplo, en las leyes de Gran Bretaña y de Estados Unidos, se consagra la autoridad absoluta del autor y se considera la traducción como un subproducto del original, negándose la creatividad de la traducción y la autonomía del traductor:

[t]he 'original' is a form of self-expression appropriate to the author, a copy true to his personality or intention, an image endowed with resemblance, whereas the translation can be no more than a copy of a copy, derivative, simulacral, false, an image without resemblance (Venuti 1992: 3).

Esta prevalencia o esta absoluta autoridad que han dado al original las sociedades dominantes hacen que la transparencia y la fluidez se conviertan en los criterios predominantes con los cuales se evalúan las traducciones en la cultura anglo-americana, lo que trae como consecuencia la invisibilidad del traductor. Detrás de esta situación desfavorable e incluso humillante que sufre el traductor están factores como el flujo unidireccional de la traducción entre los países de poder y los marginados y la expansión de la hegemonía política y económica de la cultura anglo-americana y la imposición de los valores hegemónicos sobre las culturas marginadas:

Behind the translator's invisibility is a trade imbalance that underwrites this domination, but also decreases the cultural capital of foreign values in English by limiting the number of foreign texts translated and submitting them to domesticating revision. The translator's invisibility is symptomatic of a complacency in Anglo-American relations with cultural others, a complacency that can be described –without too much exaggeration –as imperialistic abroad

and xenophobic at home (Venuti 1995: 17).

Esta tendencia de reducir o eliminar lo extranjero en la cultura anglo-americana en realidad pone de manifiesto una actitud monolingüe y narcisista de las culturas dominantes y constituye una “ethnocentric violence” (Venuti 1995: 20) que intenta construir el texto extranjero y las representaciones de su cultura según los criterios, valores y creencias de la cultura meta, lo que sirve para mantener las jerarquías preestablecidas de dominación y marginalidad que controlan la producción, la circulación y la aceptación de los textos. Venuti define este tipo de traducción *traducción domesticadora*. La traducción domesticadora, que busca una inteligibilidad inmediata y evita las discrepancias en el plano del significado, tiende a eliminar las diferencias lingüísticas y culturales del texto original a través de la aculturación y la domesticación de los elementos propios del texto extranjero y oculta la intervención crucial del traductor, intentando producir un efecto de “transparencia” y generando la ilusión de que el texto traducido es igual al original y refleja fielmente las intenciones creativas del autor.

Esta transparencia provoca la falacia de que el significado del texto extranjero es fijo y unívoco, de manera que permite pasar por alto el cambio de las circunstancias socio-culturales que condicionan o determinan la producción textual. Sin duda, esta estrategia no sólo conduce a la auto-aniquilación del traductor sino también a la marginalización cultural y la expropiación económica de los pueblos de las *minor languages*. En resumen, este tipo de traducción está al servicio de un poder colonial o neocolonial que propaga un anglocentrismo o eurocentrismo con el fin de mantener su primacía étnica y cultural, como indica Venuti:

In this rewriting, a fluent strategy performs a labor of acculturation which domesticates the foreign text, making it intelligible and even familiar to the target-language reader, providing him or her with the narcissistic experience of recognizing his or her own culture in a cultural other, enacting an imperialism that extends the dominion of transparency with other ideological discourses over a different culture. Moreover, since fluency leads to translations that are

eminently readable and therefore consumable on the book market, it assists in their commodification and contributes to the cultural and economic hegemony of target-language publishers (Venuti 1992: 4-5).

En contra de la traducción domesticadora, Venuti pone de relieve la visibilidad del traductor y hace hincapié en la traducción exotizante, que, según él, puede poner de manifiesto realmente la otredad de las culturas minoritarias. Venuti destaca que no se puede tomar lo extranjero mostrado en la traducción exotizante como una representación transparente de lo esencial de la cultura extranjera sino como una “construcción estratégica” que es contingente y varía según el contexto de la lengua meta. Venuti también define este tipo de traducción como *resistente*. Para él, tiene el objetivo de reproducir la fragmentación y la discontinuidad del texto extranjero, revelar la yuxtaposición de diferentes significados, obligar a los lectores a cambiar las expectativas preconcebidas y liberarlos de los estereotipos preestablecidos que gobiernan su interpretación de la traducción. Venuti resume la agenda política que está detrás de la exotización con las siguientes palabras:

On the one hand, such strategies can help to make the translator's work visible, inviting a critical appreciation of its cultural political function and a re-examination of the inferior status it is currently assigned in the law, in publishing, in education. On the other hand, resistant strategies can help to preserve the linguistic and cultural difference of the foreign text by producing translations which are strange and estranging, which mark the limits of dominant values in the target-language culture and hinder those values from enacting an imperialistic domestication of a cultural other (1992: 13).

Venuti define las éticas que orientan los dos tipos de traducción “ethics of sameness” y “ethics of difference” (1998a: 82-3). La primera, que “enables and ratifies existing discourses and canons, interpretations and pedagogies, advertising campaigns and liturgies –if only to ensure the continued and unruffled reproduction of the institution” (Venuti 1998a: 82), inscribe el etnocentrismo en el discurso traducido; la segunda, “alters the reproduction of dominant domestic ideologies and institutions that provide a partial representation of foreign cultures and marginalize other

domestic constituencies” (Venuti 1998a: 83) y transforma las identidades culturales y sus posiciones ideológicas en la cultura meta. A la hora de traducir, el traductor puede optar por someterse a los valores dominantes en la lengua meta o resistirse a acatarlos:

Submission assumes an ideology of assimilation at work in the translation process, locating the same in a cultural other, pursuing a cultural narcissism that is imperialistic abroad and conservative, even reactionary, in maintaining canons at home. Resistance assumes an ideology of autonomy, locating the alien in a cultural other, pursuing cultural diversity, foregrounding the linguistic and cultural differences of the source-language text and transforming the hierarchy of cultural values in the target language (Venuti 1995: 308).

Venuti es partidario firme de la exotización, porque esta estrategia traductora intenta llevar al lector a viajar por el ambiente que ha creado el texto original y dejar al lector sentir lo extraño de esa cultura extranjera. En otras palabras, la versión siempre está recordando al lector que no está leyendo el texto original sino una traducción. En ciertas ocasiones, este tipo de traducción deja a los lectores perderse en su propia lengua, porque el traductor se apropia de la lengua dominante insertándole las características gramaticales y sintácticas de las lenguas minoritarias e incluso elementos culturales de las culturas marginadas, lo que se resiste a la ética asimilacionista y revela la heterogeneidad y las diferencias lingüísticas y culturales desde dentro de las *major languages*. En este sentido, la traducción resistente constituye una intervención política que “takes the forms of a minor utilization of a major language” (Venuti 1995: 305). Aquí no hay que entender la lengua *minor* de manera limitada: no simplemente se trata de un dialecto que está íntimamente relacionado con una cultura específica sino que constituye una lengua “nueva” que se nutre de ambas culturas, o mejor dicho, es el tercer código o el lenguaje híbrido que hemos estudiado en el segundo capítulo.

4.2.2 Las diferentes versiones de *The Joy Luck Club*

Como hemos dicho anteriormente, *The Joy Luck Club* tiene dos versiones castellanas en España, ambas tituladas *El club de la buena estrella*. La primera

apareció por primera vez en 1990, publicada por la editorial Tusquets Editores, S. A. y traducida por Jordi Fibla; la segunda traducción, una nueva edición de bolsillo traducida por Miguel García Solá se publicó por primera vez en la editorial Random House Mondadori en 2001. Hasta el momento en que escribimos este trabajo, en total, *The Joy Luck Club* se ha reeditado 16 veces en España; de estas ediciones, dos forman parte de series temáticas: el volumen 3 de *Vivencias de mujer*, publicada por Ediciones Altaya, S.A. en 2008, y el volumen 37 de *Clásicos contemporáneos internacionales*, publicada por la editorial Planeta, S. A. en 1997; las otras son monográficas. Curiosamente, la traducción de Miguel García Solá sólo se publicó en 2001, 2002 y 2003 por la editorial Random House Mondadori y por Plaza & Janés Editores y las otras ediciones son de la primera traducción⁵. En general, la versión española de Jordi Fibla se realiza bajo la orientación de la ética de diferencia o la ideología que promueve la autonomía y tiene como objeto de dejar infiltrar la otredad de la cultura chinoamericana en la española; al contrario, la versión castellana de Miguel García Solá se lleva a cabo partiendo de la ética de lo mismo o de la ideología de asimilación con el fin producir un texto fluido, lo que en cierto sentido mantiene el canon literario español, evitando la “contaminación” lingüística y cultural del Otro.

En China, existen cinco versiones completas de *The Joy Luck Club*. La primera versión se publicó en 1990 por la editorial Unitas de Taiwán, traducida por Renrui Yu. Dos años después aparecieron otras tres versiones chinas sucesivamente: la versión de Qing Tian, que se publicó en la editorial Chunfeng Wenyi, la versión de Naishan Cheng y otros, publicada por la editorial Zhejiang Wenyi, y la versión de Haiping Wu y otros, publicada por la editorial Anhui Wenyi; la última edición se realiza también por parte de Cheng y otros, pero es una versión casi totalmente diferente de su versión de 1992, publicada por la editorial Shanghai Translation Publishing House en 2006. En este trabajo, sólo nos centraremos en tres versiones chinas: la versión de Qing Tian, la de Renrui Yu y la última versión de Naishan Cheng

⁵ Cuando analicemos las dos versiones castellanas de *The Joy Luck Club* en los apartados posteriores, utilizaremos la traducción de Jordi Fibla publicada en la Editorial Planeta en 2009 y la de Miguel García Solá publicada en la editorial Plaza & Janés Editores en 2001.

y otros que se publicó en 2006. Al analizar las tres versiones, vemos que Tian y Yu intentan mantener lo distintivo de la cultura chinoamericana y, al contrario, Cheng se inclina a preservar la pureza de la cultura china, omitiendo o reescribiendo lo que no le parece “auténtico”. En la versión de Tian, se mantienen en el texto traducido las transcripciones fonéticas del chino y el pinyin romanizado con el fin de destacar la cultura chinoamericana y hacer tomar conciencia a los lectores chinos de la diferencia que existe entre la cultura chinoamericana y la china; en la versión de Yu, a pesar de que la traductora elimine las transcripciones fonéticas y el pinyin romanizado, intenta mantener las características de la cultura chinoamericana respetando la intención creativa de la autora.

Igual que los escritores, los traductores no son nunca inocentes ni son capaces de liberarse del condicionamiento de las circunstancias de su vida, de sus compromisos con una clase o con una posición social, ni tampoco pueden ser neutros ni estar completamente libres de las influencias que ejercen las fuerzas políticas, institucionales e ideológicas de la sociedad donde se encuentran. En este sentido, conocer las circunstancias donde viven los traductores y su formación y trayectoria personal es de gran ayuda a la hora de estudiar con profundidad los factores políticos e ideológicos que condicionan o determinan la elección de las estrategias traslativas en el proceso de traducción. Ciertamente es, desafortunadamente, que en las versiones castellanas que hemos estudiado no hay ni biografía ni introducción ni notas de los traductores.

En primer lugar, daremos un recorrido por la formación académica y profesional de los traductores del español. Jordi Fibla, el traductor de la primera edición española de *The Joy Luck Club*, también ha traducido otras obras de Amy Tan, tales como *La esposa del dios de fuego*, *Los cien sentidos secretos*, *La dama de la luna* y las obras de otro escritor chinoamericano Ha Jin, por ejemplo, *En el estanque*, *La espera*, y *Sombras del pasado*. Aparte de las obras de esos dos autores chinoamericanos, también es el responsable de las versiones españolas de muchas

obras de otros autores étnicos, tales como Philip Roth, autor judíoamericano, Fritz Leiber, autor americano de extracción alemana, Danielle Steel, autora americana cuyo padre es inmigrante judío de Alemania, Toni Morrison, autora africoamericana, etc. Además, Jordi Fibla también ha realizado la versión española de la obra clásica de la literatura japonesa *La historia de Genji*, de Murasaki Shikibu, del inglés, y ha traducido muchas obras de autores japoneses, tales como Daisetz Teitaro Suzuki, Kenzaburo Oe, Fumiko Enchi, etc. Aunque la información sobre este traductor es escasa, a través de las obras que ha traducido, vemos que tiene mucha experiencia en traducir a autores étnicos y es gran conocedor de la cultura asiática oriental. Al estudiar su versión, notamos que quizá la cultura japonesa haya ejercido mucha influencia en él. Por ejemplo, al traducir el término “rickshaw”, que es una especie de carro ligero usado en algunos países asiáticos y arrastrado por una persona a pie o en bicicleta para llevar pasajeros (cf. *Diccionario Clave*), elige la palabra “jinrikisha”, que proviene del japonés para mantener su sabor exótico. Al estudiar su versión de *The Joy Luck Club*, también notamos que, a la hora de traducir, siempre es consciente de la carga cultural e ideológica que conllevan las estrategias creativas adoptadas por los autores. En cuanto al traductor de la segunda versión española, Miguel García Solá desafortunadamente no hay apenas disponible información de utilidad.

Entre los traductores del chino, Renrui Yu, taiwanesa y profesora de la Universidad de Ohio (Estados Unidos), es experta en literatura anglo-americana y especialista en estudios comparativos de las obras dramáticas de Shakespeare. Aparte de *The Joy Luck Club*, también ha traducido ciertas obras de Freud. Naishan Cheng es una autora famosa que forma parte de la “escuela shanghainesa”. Su versión, en la que se introducen muchas expresiones del dialecto shanghainés, está fuertemente marcada por un “sabor shanghainés”. Quizá la diferencia en la adscripción profesional determina la elección de sus diferentes actitudes hacia la cultura chinoamericana y la china. Yu, estudiosa de la literatura anglo-americana, está más cerca de la cultura chinoamericana y Cheng, autora china, se siente más responsable de mantener la autoridad y la autenticidad de la cultura china. Acerca de Qing Tian,

desafortunadamente, no hemos localizado mucha información. Sin embargo, desde la actitud que mantiene hacia la cultura chinoamericana, se percibe un alto conocimiento de la cultura anglo-americana. Por todo lo que hemos visto, notamos que las circunstancias donde se hallan los traductores y su formación académica y profesional desempeñan un papel de suma importancia a la hora de seleccionar las estrategias traductorales. A continuación, estudiaremos con detenimiento los factores concretos que complican o dificultan la actividad traslativa.

4.3 Implicaciones en la traducción de *The Joy Luck Club*

4.3.1 Factores extratextuales

Gerard Genette en su libro *Paratexts: Thresholds of Interpretation* analiza sistemáticamente diferentes tipos de paratextos y sus fuerzas ilocucionarias. Según este autor, los paratextos son una serie de producciones verbales o de otro tipo, tales como nombres de los autores, títulos, prefacios, ilustraciones, etc. que pertenecen a un texto o lo rodean con el fin de extenderlo o presentarlo (Genette 1997: 1). Este tipo de recursos se pueden describir como un “threshold”, que constituye mediaciones liminales que sirven para conseguir “a better reception for the text and a more pertinent reading of it” (Genette 1997: 2). De acuerdo con la situación de estos paratextos, se dividen en dos categorías: los “peritextos” y los “epitextos”. Los paratextos de la primera categoría se refieren a los que se incluyen en el mismo volumen con el texto principal, por ejemplo, portadas, títulos, dedicatorias, prefacios o notas, epílogos, glosarios, etc.; los de la segunda categoría hacen referencia a los que se hallan fuera del libro, por ejemplo, comentarios, entrevistas con los autores, cartas, diarios o memorias de los autores, etc. (cf. Genette 1997: 4-5).

El concepto de “epitexto” tiene muchas concomitancias con la definición de “reescritura” de Lefevere. Según Bassnett y Lefevere, las reescrituras de las obras originales, tales como la crítica, las antologías literarias, la historiografía literaria, la producción de los textos de referencia, las adaptaciones en otros productos culturales como las películas, etc., también junto con la traducción, se apoyan o se contradicen

entre sí para construir de manera coordinada la imagen de los autores y de sus obras tanto en la cultura original como en la de destino (cf. [1998] 2001: 10). Los peritextos, como hemos visto en apartados anteriores, constituyen un elemento indispensable que participa activamente en la construcción de la representación de Amy Tan y sus obras en el mundo occidental. En cierto sentido, como indica Tahir-Gürçağlar, estos peritextos no siempre están subordinados a los textos al servicio de los cuales están, porque ciertos elementos paratextuales, por ejemplo, los comentarios sobre una obra literaria, “guide not only their reception but also their translation/writing” ([1996] 2007: 58).

Como indican muchos teóricos de adscripciones muy diferentes, tales como Steiner y Paz, Bassnett y Lefevere, Tymoczko o Said, etc., ningún texto es totalmente original, porque es una reescritura de textos anteriores y paralelos. La traducción de un texto tampoco puede ser eterna ni invariable. Es contingente y se produce en determinado periodo histórico y en determinadas circunstancias socioculturales. En este sentido, para estudiar con profundidad la o las traducciones de cierta obra, es preciso contextualizar tanto el texto original como dichas traducciones. Sin duda, los paratextos constituyen un recurso eficaz para tal fin. En los apartados anteriores, hemos visto algunos comentarios sobre la autora y sus obras, que, según Genette, pertenecen a los epitextos. En esta parte, comenzaremos nuestro estudio con los peritextos que acompañan a la obra original y sus traducciones.

a. Las portadas y contraportadas

Empezaremos con el diseño de las portadas de las diferentes ediciones de la obra original y de las distintas versiones (cf. Anexo VI). Puesto que tanto la obra original y las versiones se han reeditado muchas veces por diferentes editoriales, no podemos incluir todas las ediciones. Sólo elegimos las portadas más representativas de las ediciones que hoy en día siguen circulando en el mercado. Primero, veremos los diseños de las portadas de las diferentes ediciones de la obra original.

En las dos primeras portadas se ven dos dragones que están surgiendo del mar, acompañados por nubes de color, que en la cultura china simbolizan la buena suerte, y, en chino, se dice “*Xiang yun*”. El título de la obra y el nombre de la autora están en el centro de las portadas. En la segunda portada, que obviamente es una edición posterior a la publicación de la tercera novela de Amy Tan, *The Hundred Secret Senses*, aparte del título y del nombre de la autora, se añade, en la parte superior, “Nine months on the *New York Times* bestseller list” y en la inferior se imprimen comentarios de medios de comunicación importantes, como etiquetas llamativas que atraen la atención de los potenciales consumidores. A primera vista, da la impresión de que se trata de una obra de estilo muy oriental e incluso un poco misteriosa, que es capaz de llevar al lector a un mundo lejano y antiguo. Sin embargo, las imágenes del dragón, de las nubes y del mar tienen poco que ver con el contenido de la obra y la intención de la autora. Se puede decir que estos dos diseños tienen un fuerte sabor orientalista, confirmando lo que comenta Said en *Orientalismo*.

En la tercera portada, al lado derecho se dibujan “elementos chinos” sobre un fondo rojo; por ejemplo, en la parte superior, hay un fragmento de una carta escrita en chino, dos dibujos de paisajes de dos ciudades que aparecen en el libro (uno de las montañas y los ríos de Guilin y otro de una torre que está en Hangzhou, la Pagoda Liu He, Seis Armonías) y en la parte inferior, la imagen de una mano con signos que simbolizan la quiromancia china; a la izquierda se colocan el título y el nombre de la autora junto con el comentario de Alice Walker, escritora afroamericana y autora de *The Color Purple* (*El color púrpura*). Sin duda esta alusión certifica la vigencia de los lazos coyunturales entre miembros heterogéneos de las “imagined communities” que teje la literatura y la traducción (Venuti 2000). Esta portada no sólo muestra elementos chinos que aparecen en la obra, sino que también logra atraer la atención de un lector occidental que se interesa por la cultura oriental. El cuarto diseño usa como fondo una foto de la marcha de los ejércitos japoneses tomada durante la invasión japonesa de China, contexto histórico en el que vivían las madres de *The Joy Luck Club*. El diseñador o la diseñadora opta por el rojo como color de fondo, el color de la sangre,

quizá para simbolizar la pérdida de vidas y el sufrimiento durante la guerra. En el centro de la portada, no sólo están el título en inglés sino también los caracteres chinos, “母”, madre, “樂 (乐)”, alegría (*joy*), y más abajo, “福”, fortuna (*luck*), que se hacen eco del tema principal de la obra y también aluden al título original del libro. En la parte superior, se ven una imagen de una moneda antigua china y una foto de estilo occidental que produce una sensación transespacial y de contraste cultural. Este diseño también ha conseguido poner de manifiesto el contenido de la obra y al mismo tiempo atraer la atención de los lectores por los elementos “exóticos”.

La quinta portada corresponde a la estructura de la novela, en la que se organizan las historias según el turno de “los vientos” en la mesa de *mah jong*. En el centro del dibujo, las fichas de *mah jong* enmarcan el título del libro y el nombre de la autora; fuera de la muralla de *mah jong* se ven tres piezas de *feng*, que indican las direcciones con los caracteres (a la izquierda, el oeste, abajo, el sur y a la derecha, el este). En la parte superior, están unos cuantos comentarios sobre la novela y en la inferior, aparte de la pieza de *mah jong*, también se ve un dragón dorado. Aunque ese diseño coincide con la estructura de la novela, por esta portada le resultará difícil al lector adivinar el contenido de la novela. La séptima simplemente usa una foto moderna en la que se ve el perfil de una niña china con vestido tradicional chino de color rojo cogiendo de la mano a su madre. Quizá el diseñador o la diseñadora quisiera destacar el tema principal de la novela, la relación entre madre e hija. En comparación con la sexta portada, quizá la más neutra, en el sentido de que no usa elementos “exóticos” ni tampoco incluye comentarios de *bestsellers*, los otros diseños en cierta medida están revestidos de un color orientalista que dará una impresión de misterio al lector occidental.

En comparación con las portadas de la obra original, aunque visualmente el diseño de las portadas de las versiones castellanas parece más sencillo y no tiene tantos adornos “orientales”, se puede detectar un color exótico que sirve para atraer la atención de los lectores españoles. La primera portada corresponde a la versión

publicada por la editorial Planeta, en la que se ve el perfil de una señora que está bailando con un abanico de seda y a lo lejos se advina un rascacielos. Con este diseño quizá se quiera destacar el contraste entre lo moderno y lo tradicional, las circunstancias conflictivas en las que crecen la autora y sus protagonistas; en la segunda portada, publicada por la editorial Salvat, se usa la figura de Jing-mei de la película estrenada en 1993 como adaptación de la obra, junto con dos perfiles femeninos oscuros. Esto recuerda lo que ya comentara André Lefevere (1997): que la traducción no puede estudiarse al margen de otras reescrituras, en este caso fílmicas.

La tercera y la cuarta portada son de la editorial Tusquets. La tercera usa un óleo de una chica de la etnia minoritaria china del sur que lleva su vestido tradicional, imagen exótica que no tiene nada que ver con la novela; en la cuarta se adopta la última escena de la película, en la que Jing-mei y su “medio hermana” se abrazan cuando Jing-mei llega a China para cumplir el último deseo de su madre. Aunque quizá las caras asiáticas constituyen las etiquetas más llamativas que despiertan el interés de los lectores, este diseño se corresponde con la intención creativa de la novela, en la que la madre e hija se reconcilian, la cultura americana y la china se combinan e hibridan, y el desequilibrio se rompe para al final generar la armonía. Además, esta escena provocar á fácilmente la emoción de los lectores.

La portada de la edición de Altaya usa una foto de una mujer china con *qipao*, vestido que estuvo de moda durante los años veinte y treinta del siglo pasado y hoy en día se ha convertido en un modelo femenino representativo de lo chino. Por esta portada tampoco es posible establecer ninguna asociación con el contenido de la novela. Por último, vemos las portadas de la versión de bolsillo. Obviamente, la figura que aparece en la primera portada es una mujer “oriental” desde el punto de vista occidental u orientalista: corresponde a la imagen de una mujer de Oriente Medio o del mundo árabe, pero no tiene nada que ver con China; la segunda usa una foto de tres chicas chinas vestidas con el *qipao*.

Al estudiar estos diseños de las portadas, se nota que en España se adoptan unas estrategias menos orientalistas y más conservadoras. Es decir, por un lado, se destacan las características étnicas de la obra y, por otro, no se realiza de forma exagerada. Teniendo en cuenta que la sociedad española todavía no tiene mucho conocimiento sobre China y de la cultura china en comparación con la sociedad americana, que ha experimentado múltiples hibridaciones culturales, cabe aventurar que una portada con un fuerte color chino quizá no llegue a despertar el interés de un lector español, sino que le produzca una sensación de alienación cultural que le hace dejar a un lado el libro.

En cuanto a las versiones chinas, notamos que la edición de Taiwán presenta una forma totalmente diferente a las de la China continental. Se edita de manera tradicional, es decir, se usa la forma tradicional de los caracteres y el texto traducido se imprime verticalmente. Al leer, hay que empezar de derecha a izquierda. Al contrario, en las otras versiones se usa la forma simplificada de los caracteres, que se distribuyen horizontalmente y se leen de izquierda a derecha (cf. Anexo VII). En comparación con las versiones occidentales, los diseños de las portadas de las versiones chinas son más sencillos. Como hemos visto, la portada de la versión de Taiwán sólo usa una tela con dibujos tradicionales como fondo para dar una impresión solemne.

En la portada de la versión de Cheng, también se adopta la última escena de la película en la parte superior y se enmarcan el título del libro y el nombre de la autora en el dibujo de un fénix. En la parte superior de la portada de la versión de Tian, también hay un fénix y, en la parte inferior, aparecen muchos rascacielos modernos, que destacan el contraste entre la cultura tradicional china y la civilización moderna occidental. Nos hemos dado cuenta de que en la portada de la versión de Tian y la de Cheng, se sustituye la imagen del dragón que aparece con frecuencia en las portadas de las versiones occidentales por el fénix. Quizá desde una perspectiva occidental, el dragón constituya el símbolo más representativo de China. Sin embargo, en la cultura

china, el dragón es el símbolo del poder imperial o de los emperadores y posteriormente se utiliza para hacer referencia a personajes masculinos excelentes. Como homólogo del dragón, el fénix primero es el símbolo de las emperatrices y posteriormente el de las mujeres nobles. Quizá el diseñador o la diseñadora quiera usar esta imagen simbólica para representar a las hijas o los deseos de las madres, que esperan que sus hijas puedan destacar gracias a su talento. Estas adaptaciones logran reducir la extrañeza y el color orientalista que llevan otras portadas occidentales. Estos diseños resultan más fáciles de ser aceptados por un lector chino.

b. Metatextos

Aunque en la obra original la autora introduce muchos términos y otros elementos culturales chinos, en líneas generales, en ambas traducciones castellanas no hay ni un glosario general al final del libro ni un prólogo ni un epílogo. Tampoco hay ni notas de los traductores o introducciones a la obra en las que se expliquen las dificultades que se encuentran en el proceso de traducción. Sólo vemos una breve biografía sobre la autora en la versión de Jordi Fibla; en la otra no hay ninguna información añadida ni sobre la obra ni sobre la autora. En torno a los traductores, aparte de sus nombres, que aparecen en la portada interior, no encontramos ninguna información añadida. En cuanto al uso de notas a pie de página, en la traducción de Jordi Fibla aparecen nueve y en la de Miguel García Solà cinco. A través del uso de las notas a pie de página, vemos que parece que el traductor de la primera versión española no quiere “ocultar” la diferencia y la distancia entre la cultura china, la americana y la española. En cambio, el traductor de la segunda versión intenta hacer una versión más fluida y sólo usa las notas cuando no le queda otro remedio para hacer adaptaciones.

Normalmente, cuando un autor está creando una obra, muy pocas veces toma en consideración si sus obras se traducirán posteriormente a otras lenguas ni piensan en las dificultades que se producirán en este proceso de trasvase. Sin embargo, los textos postcoloniales, en nuestro caso, la novela de Amy Tan, en cierto sentido

constituyen en sí mismos traducciones culturales. Cuando la autora intenta transmitir un concepto de la cultura china a la americana, ya tiene en cuenta las dificultades que impedirán el entendimiento de sus lectores meta y hace ajustes adecuados en el proceso creativo. Por ejemplo, la autora inserta explicaciones a propósito de la mayoría de los términos chinos y las transcripciones fonéticas del chino en el texto original. De esta manera, a un traductor de otro idioma occidental quizá le resulte más fácil cuando hace la traducción. Sin embargo, también notamos que, en ciertas ocasiones, la escritora ha dejado sin explicar algunos términos chinos, los cuales producirán confusiones o malentendidos entre los lectores españoles. Además, a veces el mismo término aparece en diferentes páginas no muy cercanas y la autora sólo incluye la explicación o bien cuando sale la palabra por primera vez o bien cuando vuelve a aparecer (por ejemplo, en el caso de *waigoren*). En este caso, el lector tiene que dejar de leer y buscar las explicaciones relacionadas, lo que interrumpe la continuidad de la lectura. De ahí que ciertos traductores asociados a teorías postcoloniales (Dora Sales 2007 y 2010, Malika Embarek 1999, Vidal y Martín Ruano 2008) decidan en ocasiones incluir un glosario general al final de los textos, que puede facilitar la lectura y evitar confusiones innecesarias y al que el lector puede recurrir a voluntad, sin llamadas que, como ocurre en las notas a pie de páginas, interrumpan necesariamente su lectura.

En cuanto a las tres versiones chinas que estudiamos, en la de Yu, aparte de una breve biografía sobre la traductora que aparece en la solapa de la portada, la traductora también escribe un prefacio para hacer una presentación de la autora y de la obra. En la versión de Tian, antes de empezar el cuerpo principal de la novela, la traductora también ofrece la versión china de una serie de comentarios de críticos occidentales con el fin de destacar la importancia que ha conseguido esta novela y al final del libro añade un epílogo para introducir a la autora y su obra. Aquí hay que destacar que con la traducción de los comentarios occidentales sobre la obra se corre el riesgo de introducir la obra original desde una perspectiva ideológica occidental. Es decir, esta acción en cierta medida actúa como cómplice a la hora de colocar la obra

en un nuevo escenario en función del proyecto social occidental, que impone los valores occidentales a los lectores chinos. Cheng también añade al final de su versión un epílogo en el que se registran sus reflexiones sobre las estrategias traslativas adoptadas en su reescritura de la obra original. En la versión de Yu y Tian, en lugar de las notas a pie de página, se usa la glosa intratextual o se mantienen los vocablos ingleses en el texto traducido (En la versión de Tian, sólo aparece una nota a pie de página que explica al lector chino el juego de palabras “FYI”). En la versión de Cheng, en total se usan 10 notas a pie de página y la mayoría se dedica a explicar en qué consisten los juegos de palabras que están presentes en el texto original, lo que muestra la especial asociación de lo “intraducible” con el plano metalingüístico. Por el número de notas, parece que las dos primeras versiones tienen como lectores meta a personas que cuentan con cierto nivel de conocimiento de inglés, mientras que la última versión parecería dirigida a un lectorado chino monolingüe.

Aquí hay que destacar que, aunque en el epílogo de su versión, Cheng describe su fórmula de traducción como “una combinación de traducción literal y adaptación”, nos parece que en su versión se añaden demasiadas deducciones o falsas interpretaciones suyas, e incluso en ciertas ocasiones la traductora inventa lo que no escribe la autora en el texto original. En la versión de Cheng, también notamos que se omiten muchos elementos que marcan la identidad híbrida de la autora, sobre todo ciertas reescrituras de los mitos tradicionales chinos realizadas por la autora, por ejemplo la leyenda de la dama de luna, la escena en que An-mei rinde homenaje al Rey Dragón para que le devuelva a su hijo, etc. Aunque Cheng pone énfasis en el epílogo en el hecho de que en el proceso de traducción sólo se omiten las explicaciones que da la autora para facilitar el entendimiento de los lectores occidentales que no tienen mucho conocimiento sobre la cultura china (cf. Cheng 2006: 285), notamos que los criterios por los que elige qué debe ser omitido son muy borrosos.

4.3.2 Análisis textual de las traducciones

a. El estilo general de las traducciones españolas

En el artículo “Translating Bilinguality: Theorizing Translation in the Post-Babelian Era” (2002), Chan cita las reflexiones de Meir Sternberg sobre la traducción de los textos postcoloniales en los que conviven y confluyen múltiples lenguas y culturas. Chan resume los planteamientos de Sternberg en una clasificación que establece tres modelos para transmitir el multilingüismo de los textos postcoloniales:

the translator can either use one language and exclude interlingual tensions (he calls this “referential restriction”), or employ one language “artificially coupled with a polylingual tenor” (“homogenizing convention”), or resort to more than one language in order to replicate the polylingual diversity of the original (“vehicular matching”) (Chan 2002: 51).

Se puede decir que estos tres modelos corresponden respectivamente a un modelo estrictamente monolingüe en el que se elimina completamente la otredad, un modelo monolingüe modificado en el que se manifiesta la extrañeza de la otra lengua a través de la alteración artificial de la lengua meta y un modelo multilingüe en el que se mantiene el multilingüismo del texto original (cf. Chan 2002: 55). Martín Ruano también replantea y especifica estos tres modelos de traducir los textos postcoloniales con las siguientes palabras:

These include multilingual renderings mimicking the coexistence of codes in the original, versions processing the “intrusive” language(s) selectively and merely retaining certain passages or expressions symbolically, and monolingual renderings which either totally erase the marks of third languages or at most replace polylingualism with a diverse, hybrid typography, in which case italics very frequently commemorate the former presence of codes fallen in the translation process (2003a: 193-4).

Vemos que en las dos versiones españolas se mantiene la mayoría de las transcripciones fonéticas del chino que introduce la autora en el texto original. En este sentido, se puede decir que las dos versiones castellanas también son textos multilingües. Sin embargo, también notamos que los traductores optan por “procesar

selectivamente” el lenguaje híbrido que “inventa” la autora y los elementos culturales chinos insertados en texto original. Aunque en general en las versiones españolas de *The Joy Luck Club* se mantiene en diferente medida este “multiculturalismo”, los traductores de las dos versiones españolas han adoptado diferentes estrategias traslativas.

Aunque cualquier actividad traductora implica cierto grado de manipulación, como indica Hermans (“in translating, in recasting and re-packaging a source text for a new recipient in a different cultural circuit, a form of alteration and adjustment, and hence a degree of manipulation, invariably takes place” [1996: 8]), en general, puede decirse que la primera versión está más cerca del texto original en la medida en que se mantienen mejor las características de ese nuevo inglés y se transmite con menos pérdida la intención creativa de la autora. Por su parte, la segunda versión resulta más familiarizada y fluida. En ella el traductor no sólo neutraliza ciertas características lingüísticas de ese tercer código y ciertos elementos culturales chinos, sino que también omite algunas metáforas y simplifica ciertas descripciones vívidas que elabora la autora.

Quizá la diferencia en la opción de las diferentes estrategias traductorales se deba a los diferentes públicos a los que se dirige cada una de las versiones. Parece que el traductor de la primera “confía” más en su lector meta considerando que el público será suficientemente tolerante frente a los fenómenos de hibridación cultural y multiculturalismo, mientras que la segunda parece dirigirse a un público lector más amplio, para el que la lectura tal vez sólo es una forma de diversión en el tiempo de ocio. Además, la primera versión apareció en los años noventa, época en la que las literaturas étnicas, sobre todo las obras escritas por autoras minoritarias, estaban experimentando un periodo de florecimiento. La traducción de este tipo de literatura supone en cierto sentido una promoción y canonización literarias, que en muchos casos da lugar a versiones que presentan más respeto al texto original (cf. Franco Aixelá [1996] 2007: 67). Sin embargo, la segunda versión, que apareció diez años

después de la primera, tiene por objeto divulgar a gran escala esta obra y conseguir más beneficios comerciales. Quizá las decisiones de la editorial hayan ejercido mucha influencia en la elección de las estrategias traductorales del traductor de la segunda versión. Con el fin de conseguir una mayor cuota de mercado, las editoriales suelen preferir las traducciones fluidas que, según explica Venuti, “efface the linguistic and cultural difference of the foreign text: this gets rewritten in the transparent discourse dominating the target-language culture and is inevitably coded with other target-language values, beliefs, and social representations...” (1992: 5).

Quizá haya que agradecer a las reediciones de la primera versión el hecho de que esta obra forme parte de las obras canónicas de la literatura étnica en España. Como indica Franco Aixelá “[p]revious translations of the same genre, author, or source text place constraints on the target text insofar as they have become a recognized part of the target language culture” ([1996] 2007: 67). En este sentido, resulta difícil que las traducciones posteriores estén libres de las “interferencias” de las versiones anteriores. Vemos que la segunda versión de *The Joy Luck Club*, en cierta medida, puede ser una versión simplificada, modificada e incluso corregida de la primera (por ejemplo, en la segunda versión, el traductor añade lo que el otro omite por negligencia [Tan 172]). De ahí que la segunda versión no sólo remita al texto original, sino también a su versión previa. Como indica Hermans, en tanto que es una (re)interpretación y una reelaboración del texto original, la segunda versión implica en cierto sentido una crítica de otra preexistente, lo que pone de manifiesto la naturaleza autorreflexiva de la actividad traductora (2002a: 128). Aunque el traductor de la segunda versión no lo explicita en notas aclaratorias, la elección de diferentes estrategias traslativas constituye una manifestación de las diferentes perspectivas desde las que parte y las discrepancias en la posición discursiva y cultural que adopta frente al otro traductor.

Además, notamos que en la segunda versión se pone de manifiesto de manera más relevante la influencia que ejerce la cultura americana en la cultura española

gracias al proceso de la globalización, porque en ciertas ocasiones se emplean formas adaptadas de ciertos términos ingleses en el texto traducido, por ejemplo, “sándwiches”, “m íster” (Mr.), etc., que en la primera versión se traducen respectivamente como “bocadillo”, “señor”, etc. Parece que la primera versión obtuvo una mejor acogida en el mercado; quizá por esta razón se dejó de publicar la segunda versión a partir de 2003.

Para iniciar el análisis en el plano microscópico, analizaremos la traducción del título de la novela. “The Joy Luck Club” es el nombre de la reunión que celebran regularmente los familiares y amigos íntimos. Suyuan, la madre de Jing-mei, es quien pone nombre a esta reunión. En la novela, Suyuan explica por qué lo ha elegido con las siguientes palabras: “[a]nd each week, we could hope to be lucky. That hope was our only joy. And that’s how we came to call our little parties Joy Luck” (Tan 1998: 25). Sabido es que “Joy”, alegría, y “luck”, que significa fortuna, son dos sustantivos; en inglés estándar esta concatenación de sustantivos como modificadores sin nexo explícito no resulta demasiado usual. No obstante, en chino, es un fenómeno frecuente, especialmente a la hora de denominar los locales o las instituciones. Por ejemplo, 福乐门 (*fu le men*), que es un nombre de restaurante, literalmente significa “fortuna, alegría y puerta”, la puerta que conduce a la alegría y la fortuna; 喜乐会 (*xi le hui*), título de una serie de televisión, que literalmente podría equivaler a “fortuna, alegría y reunión”, significa “la reunión de fortuna y alegría”, etc. Aquí, “The Joy Luck Club” también se forma de la misma manera. En la novela, la autora también alude a la particularidad de esta combinación, “joy luck”, a través de Suyuan, que aclara que esta combinación es una invención de las madres y que para las hijas “joy luck” no existe en su vocabulario y no tiene ningún sentido: “They see that joy and luck do not mean the same to their daughters, that to these closed American-born minds ‘joy luck’ is not a word, it does not exist” (Tan 1998: 40). Vemos que en las versiones chinas, se traduce este título literalmente como “喜福会” (*xi fu hui*), que significa la reunión de la fortuna y las felicidades.

En las dos traducciones españolas, *The Joy Luck Club*, se traduce como *El club de la buena estrella*. Obviamente, la traducción del título por parte del traductor de la primera versión se realiza de manera familiarizada, reemplazándose la combinación de los dos sustantivos “joy” y “luck” por “la buena estrella”. En español, la palabra “estrella”, remite figurativamente a “sino, hado, destino” (*Diccionario de la Real Academia Española*) y especialmente se asocia a la buena suerte. En español, se dice que “una persona ha nacido con buena estrella” para expresar que es alguien a quien siempre acompaña la suerte. Como esta versión se reeditó ocho veces hasta la publicación de la segunda versión casi diez años después, se da por sentado que los lectores españoles ya tienen mucha familiaridad con ese título. Para no confundir a los lectores, en la segunda versión se mantiene esta traducción domesticada.

Aunque al traducir el título de la novela los traductores optan por la manera domesticada, como hemos dicho anteriormente, en general, la primera versión está más cerca de la obra original. A continuación, estudiaremos algunos ejemplos para ver las diferentes estrategias que adoptan los traductores a la hora de tratar cuestiones como las descripciones y los recursos retóricos.

1.

The Hsueh's house feels heavy with greasy odors. Too many Chinese meals cooked in a too small kitchen, too many once fragrant smells compressed onto a thin layer of invisible grease (Tan 1998: 27).

Versión I: La casa de los Hsu está impregnada de olores pesados, grasientos. Demasiadas comidas chinas preparadas en una cocina minúscula, demasiados olores que fueron fragantes comprimidos en una capa delgada de grasa invisible (Tan 2009: 29).

Versión II: En la casa de los Hsu todo huele a grasa. La cocina es demasiado pequeña para preparar en ella tantas comidas chinas (Tan 2001: 30). (seguida de omisión en el original)

2.

...the marble end table collapsed on top of its spindly black legs. Off to the side is the black vase, the smooth cylinder broken in half, the freesias strewn in a puddle of water (Tan 1998: 165).

Versión I: ...la mesita auxiliar de mármol se ha derrumbado sobre sus delgadas patas negras. A un lado está el florero negro, el suave cilindro roto en dos

mitades y las fresias esparcidas sobre un charco de agua (Tan 2009: 217).

Versión II: ...la mesita de noche ha caído al suelo. A un lado está el florero negro partido en dos mitades y las fresias en medio de un charco de agua (Tan 2001: 206).

3.

Between us stood the soup pot on its heavy chimney-pot stand –rocking slowly, back and forth. (Tan 1998: 46)

Versión I: Entre ella y yo se interponía la sopera, sobre su pesado soporte en forma de tubo de chimenea, meciéndose lentamente, adelante y atrás. (Tan 2009: 55)

Versión II: Entre ambas se interponía la sopera (Tan 2001: 56).

Al leer esta novela, la primera impresión que generan las descripciones que hace la autora es que son capaces de hacer visibles las escenas ante los lectores. En los tres ejemplos que hemos citado, notamos que los traductores mantienen diferentes actitudes hacia este lenguaje expresivo. En la versión de Jordi Fibla, el traductor mantiene el estilo creativo de la autora y, al contrario, en la otra el traductor simplifica u omite ciertas descripciones. En el ejemplo 1, la autora describe el olor pesado de la grasa que impregna la cocina de los Hsu. Con lo que describe la autora, el lector podrá ver múltiples capas de grasa que se superponen en la cocina. Sin embargo, en la segunda versión, esta descripción vívida se convierte en una narración simple que no es capaz de producir el mismo efecto contextual que provoca la autora a los lectores del texto original. En el ejemplo 2, la autora describe con detalle la mesita y el florero para poner énfasis en que los adornos que se ponen en la casa de Lena, hija de Ying-ying, no son muy prácticos sino sólo “for looking, not even for good-looking” (Tan 1998: 243), como se queja Ying-ying posteriormente. La traducción simplificada no logra “reproducir” este énfasis ni tampoco hacerse eco de la base del comentario hecho por Ying-ying que aparece en un capítulo posterior. En el ejemplo 3, “the soup pot on its heavy chimney-pot stand” es el caldero-horno con chimenea que se usa para preparar las tajadas de carne de cordero, una comida típica de los musulmanes chinos. En la segunda traducción, el traductor no sólo omite este elemento cultural sino que también simplifica el movimiento del caldero, que llega a ser el culpable de la

quemadura en el cuello de la protagonista.

4.

Their faces were covered with every kind of misery I could imagine: pits and pustules, cracks and bumps, and fissures that I was sure erupted with the same vehemence as snails writhing in a bed of salt (Tan 1998: 153).

Versión I: Sus rostros estaban cubiertos por toda clase de horrores imaginables: hoyos y pústulas, grietas, protuberancias y fisuras que sin duda hab ían estallado con la misma vehemencia que unos caracoles retorciéndose en un lecho de sal (Tan 2009: 200).

Versión II: Sus rostros aparec ían cubiertos por las cosas más horribles que pueda imaginarse: hoyos y pústulas, grietas, bultos y fisuras (Tan 2001: 190).

5.

I tried to keep very still, but my heart felt like crickets scratching to get out of a cage (Tan 1998: 45).

Versión I: Procur é permanecer muy quieta, pero mi coraz ón era como una jaula de grillos que forcejearan para liberarse (Tan 2009: 53).

Versión II: Trat é de permanecer inmóvil pero me lat ía con fuerza el coraz ón (Tan 2001: 54).

6.

And I knew they were almost caught, two ducks leaning into the pot (Tan 1998:64).

Versión I: Supe que casi hab ían ca ído en la trampa, eran como dos patos inclinándose hacia la cazuela (Tan 2009:80-1).

Versión II: Me di cuenta de que estaban en un tris de caer en la trampa (Tan 2001:79).

7.

Because what she does always comes as a shock, exactly like an electric jolt, that grounds itself permanently in my memory (Tan 1998: 170).

Versión I: ...porque lo que ella hace me afecta siempre como una conmoci ón, exactamente como una sacudida el éctrica, que se instala permanentemente en mi memoria (Tan 2009: 224).

Versión II: ...porque cualquier cosa que ella haga me afecta profundamente y nunca puedo olvidarla (Tan 2001: 212).

Para que las descripciones sean más expresivas, la autora también adopta muchos recursos retóricos, entre los cuales desempeña un papel importante el uso de

los símiles. Al estudiar los ejemplos 4-7, notamos que en la primera versión se mantienen todos los símiles que usa la autora y que en la segunda el traductor se inclina a borrarlos y a simplificar las descripciones. En el ejemplo 4, la autora crea una imagen horrorosa de los rostros de los refugiados africanos comparando los abscesos en sus caras con la deshidratación de los caracoles en un lecho de sal. En el ejemplo 5, la autora capta con precisión los movimientos psicológicos de una niña de seis años, describiendo los latidos del corazón como los saltos que hace un grillo cuando quiere escaparse de la jaula. En el ejemplo 6, An-mei compara a Huang Taitai y su hijo con dos patos que van a caerse en la cazuela no sólo de manera humorística sino también irónica. En el ejemplo 7, con “an electric jolt” la autora intenta poner énfasis en la sensación permeable e inolvidable que producen las palabras de la madre en su hija. Obviamente, la omisión de los símiles en la segunda versión fracasa a la hora de transmitir las intenciones creativas de la autora y cambia el estilo de la obra original. Un lector monolingüe que no tiene acceso a ella creerá que la sencillez y simplicidad son los rasgos que la caracterizan.

8.

My throat filled with so much hope that it finally burst and blew out my husband's end of the candle (Tan 1998:60).

Versión I: Mi garganta se llenó con tanta esperanza que al final ésta se rompió y apagó el cabo de la vela correspondiente a mi marido (Tan 2009: 75).

Versión II: Era tanta la esperanza que me había embargado, que finalmente no pude evitarlo y apagué el cabo correspondiente a mi esposo (Tan 2001: 74).

En la cultura china, en ciertas ocasiones, la gente prefiere no expresar algo directamente, recurriendo a rodeos y eufemismos, especialmente al hablar de los tabúes. En el ejemplo 8, An-mei sabía perfectamente que en la primera noche del matrimonio las velas que simbolizaban la eternidad matrimonial debían mantenerse encendidas hasta el amanecer. Sin embargo, por el odio que sentía hacia su suegra y su marido, An-mei quería que este matrimonio terminara cuanto antes y sopló la vela que representaba a su marido. Como es un tabú, An-mei no expresa este acto de forma

directa. En lugar de decir que fue ella misma quien apagó la vela, lo expresa de forma implícita echando la culpa a la “esperanza” que salta de su garganta y poniendo la excusa de que esa esperanza fue la responsable de esta desgracia. En la primera traducción, el traductor tiene en cuenta esa intención de la autora y la mantiene en el texto traducido. Al contrario, en la segunda versión, el traductor “explicita” la autoría de este acto, lo que “oculta” la intención de Amy Tan, que quería decir que An-mei cometió este error deliberadamente, si bien a sabiendas de que no es correcto.

Aparte de estas omisiones en las descripciones y los símiles, también notamos que a la hora de traducir los juegos de palabras, en los que a veces parece que no queda otro remedio que añadir notas a pie de página, el traductor de la segunda versión se inclina a domesticar el texto original e incluso en ciertas ocasiones omite directamente estos juegos de palabras.

9.

She said she was feeding me this (rice porridge flavored with chicken broth) because I had the chicken pox and one chicken knew how to fight another (Tan 1998: 172).

Versión I: Dijo que me daba aquello (gachas de arroz perfumado con caldo de pollo) porque tenía la varicela y un pollo sabía cómo vencer a otro. *

* En inglés, *chicken*, pollo, y *chicken pox*, varicela. (N. del t.) (Tan 2009: 227).

Versión II: Cero traducción en la versión.

Sabido es que en inglés varicela se dice “chicken pox”. Aprovechándose de eso, en el ejemplo 9, la madre de Waverly hace un juego de palabras diciendo que el pollo en las gachas de arroz puede vencer al pollo de “chicken pox”. En español, “pollo” y “varicela” son dos vocablos muy distintos con los cuales es difícil formar un juego de palabras parecido a lo que hace la autora en el texto original. Por lo tanto, el traductor de la primera versión añade una nota al pie de la página para explicar a los lectores españoles cómo se dice pollo y varicela en inglés. Sin embargo, en la segunda versión, el traductor omite completamente este juego de palabras. Los juegos de

palabras a menudo se perciben como “intraducibles”, quizá por influencia de una concepción “instrumental” del lenguaje frente a otra “hermenéutica” (Venuti 1998a) que podr í favorecer acercamientos más creativos a la traducción.

10.

At work, for example, when he would staple “FYI—For Your Information” notes to legal briefs and corporate returns that I had to review, he signed them at the bottom: “FYI—Forever You & I.” (Tan 1998: 175)

Versi ón I: En el trabajo, por ejemplo, cuando grapaba notas de <<FYI, para tu informaci ón>> en los informes legales y declaraciones de impuestos de las empresas que yo deb í revisar, las firmaba al pie: <<FYI, Tú y Yo para siempre.>>*

* En inglés, <<For Your Information>> y <<Forever You & I>>. (N. del t.) (Tan 2009: 231).

Versi ón II: En el trabajo, por ejemplo, pegaba notas que rezaban <<PSI, para su informaci ón>> en los informes legales y las declaraciones de impuestos de las empresas que yo ten í que revisar, y las firmaba: <<PSI, porque somos inseparables.>> (Tan 2001: 219)

En el ejemplo 10, vemos que en inglés las letras iniciales de “For Your Information” y las de “Forever You & I” son iguales, es decir, las abreviaturas son “FYI”. Aquí Rich transmite su amor a Waverly, que es su compañera de trabajo, aprovechando esta doble connotación de “FYI”. En la primera traducción, el traductor mantiene la abreviatura inglesa y añade una nota a pie de página explicando el significado de esta abreviatura y aclarando en qué consiste este juego de palabras en inglés. En cambio, el traductor de la segunda versión adopta una estrategia totalmente diferente sustituyendo la abreviatura inglesa por la española “PSI” y explicándola como “para su información” y “porque somos inseparables”. Sin duda, esta sustitución constituye una estrategia domesticadora eficaz que da lugar a un texto traducido fluido. Ciertamente, las desventajas de que adolece esta domesticación consisten en que los lectores españoles pierden la oportunidad de acercarse a un elemento culturalmente específico que figura en el texto original y las diferencias que existen entre el inglés y el español. Por otro lado, la segunda traducción es muy

creativa desde el punto de vista lingüístico y traductológico.

Al examinar los ejemplos 9 y 10, nos parece que el traductor de la segunda traducción prefiere adoptar una estrategia domesticadora al traducir los juegos de palabras u otra información que acarrea una intensa carga cultural con el fin de producir un texto traducido transparente que suplanta al original. Quizá las notas a pie de página que revelan la distancia que existe entre las culturas implicadas y que ponen de manifiesto los retos a los que se enfrenta el traductor ante las diferencias culturales constituyen la marca más notable que hace visible la existencia del traductor y el acto de traducción. No obstante, probando que visibilidad e invisibilidad no son antinómicos, como puede sugerir la lectura de las obras de Venuti, lo cierto es que ciertas estrategias “visibles” pueden acrecentar la “invisibilidad” o infravaloración del traductor, al poner de manifiesto limitaciones, impuestas o autoasumidas, a la hora de gestionar la diferencia cultural.

11.

And then there is a building, its front laced with scaffolding made of bamboo poles held together with plastic strips. Men and women are standing on narrow platforms, scraping the sides, working without safety straps or helmets. Oh, would OSHA have a field day here, I think (Tan 1998: 276).

Versión I: Y ahora pasamos ante un edificio sobre cuya fachada se alza un andamio de cañas de bambú unidas con tiras de plástico. Hombres y mujeres están de pie en las estrechas plataformas, sin cinturones de seguridad ni cascos, y pienso en el magnífico mercado que tendría aquí la empresa OSHA (Tan 2009: 372).

Versión II: Pasamos por delante de un edificio en cuya fachada hay un andamio hecho de cañas de bambú unidas con tiras de plástico. En las estrechas plataformas hay hombres y mujeres. No llevan cinturón de seguridad ni casco, y pienso en la fortuna que haría aquí una empresa de seguridad laboral (Tan 2001: 349).

“OSHA” es la abreviatura de “Occupational Safety & Health Administration”, una institución que pertenece al Departamento Laboral de Estados Unidos, que sirve

para garantizar condiciones saludables y seguras de trabajo para los trabajadores y las trabajadoras. El público americano sabe perfectamente a qué se refiere esta abreviatura. Sin embargo, para un lector español, si no se hace ninguna explicación, estas letras no tienen ningún sentido. Vemos que en la primera versión, el traductor mantiene la abreviatura “OSHA” y le añade una información explicativa o glosa intratextual, “la empresa”, gracias a la cual los lectores españoles pueden deducir que se trata de la denominación de una institución comercial que tiene algo que ver con la seguridad laboral. En la segunda versión, se omite la abreviatura inglesa y se sustituye por “una empresa de seguridad laboral”, explicación deducida según el contexto anterior: “Men and women are standing on narrow platforms, scraping the sides, working without safety straps or helmets”. En términos de Franco Aixelà se puede decir que el segundo traductor opta por hacer una “absolute universalization” frente a la “limited universalization” ([1996] 2007: 63) realizada por el primer traductor.

12.

“In America,” she said, “you cannot say you want to live there forever. If you are Chinese, you must say you admire their schools, their ways of thinking. You must say you want to be a scholar and come back to teach Chinese people what you have learned.”

“What should I say I want to learn?” I asked. ...

“Religion, you must say you want to study religion,” said this smart girl. “Americans all have different ideas about the religion, so there are no right and wrong answers. Say to them, I’m going for God’s sake, and they will respect you.” (Tan 1998:258).

Versión I: –En Estados Unidos no puedes decir que quieres vivir allí para siempre –me dijo–. Si eres china, debes decir que admiras sus escuelas, su manera de pensar, debes decir que quieres estudiar y luego regresar y enseñar a los chinos lo que has aprendido.

–¿Qué debo decirles que quiero aprender? ...

–Religión, debes decir que quieres estudiar religión –dijo aquella muchacha tan lista–. Cada norteamericano tiene una idea diferente sobre la religión, por lo que no hay respuestas correctas y erróneas. Diles que te interesa difundir la palabra de Dios y te respetarán (Tan 2009: 345).

Versión II: –En Estados Unidos no puedes decir que deseas vivir allí para siempre –me advirtió–. Si eres china, has de augurar que admiras sus escuelas,

su modo de pensar, quieres estudiar y luego regresar a China y enseñar a tus compatriotas cuanto has aprendido.

– ¿Qué debo explicarles que quiero aprender? ...

– Religión. Tienes que decir que quieres estudiar religión –repuso aquella muchacha tan lista–. Cada norteamericano tiene una idea diferente acerca de la religión, de manera que no existen respuestas correctas y equivocadas. Diles que te interesa difundir la palabra de Dios y te ganarán su respeto (Tan 2001: 325).

El ejemplo 12 puede ser un caso representativo que demuestra la estrategia domesticadora que adopta el traductor de la segunda versión. En el texto original, la autora “traduce” el chino que habla Lindo a la hora de “transmitir” las sugerencias que le ofreció una chica para contestar debidamente las preguntas de los funcionarios americanos. Nos damos cuenta de que la autora está “imitando” el modo y el tono de hablar de Lindo. Sabido es que tanto en chino como en inglés la repetición es un fenómeno frecuente; en cambio, los españoles o los hispanohablantes se inclinan a variar los verbos enunciativos. En el texto original, el verbo “say” aparece en total ocho veces y en la primera versión se mantiene este grado de repetición. Sin embargo, en la segunda versión el verbo “decir” sólo aparece tres veces. Para evitar la repetición, el traductor sustituye “decir” por “advertir”, “augurar”, “explicar” y “reponer” respectivamente según el contexto textual. Aunque para los lectores españoles la segunda versión, que está más cerca de las costumbres lingüísticas del español, “suena” más bonita, no logra “reproducir” el modo de hablar de Lindo.

Como indica Lefevere, la traducción “es capaz de proyectar la imagen de un autor y/o una (serie de) obra(s) a otra cultura, elevando a ese autor y/o esas obras más allá de los límites de su cultura de origen...” (Lefevere 1997: 22); los traductores son “tan responsables o más que los propios escritores de la supervivencia y recepción de las obras literarias por parte de los lectores no profesionales, la gran mayoría de los lectores de nuestra cultura global” (Lefevere 1997: 13). Al traducir una obra de una literatura “minoritaria” en la que la selección léxica o las estrategias creativas acarrearán una intensa carga ideológica y política, captar la intención creativa de los autores cobra suma importancia, como apunta Benjamin: “The task of the translator consists in finding that intended effect [*Intention*] upon the language into which he is translating which produces in it the echo of the original” ([1923] 2000: 19; énfasis original). En este sentido, no creemos que una traducción domesticada sea un medio adecuado para que los lectores de la cultura meta conozcan verdaderamente al Otro ni

tampoco que constituya una manera favorable para que se conozcan mejor a sí mismos. Aunque una traducción totalmente respetuosa con el original no puede ser más que un ideal utópico en la medida en que cualquier actividad traslativa implica cierto grado de domesticación, una traducción “responsable”, en términos de Benjamin, por lo menos “does not cover the original, does not black its light...” (Benjamin [1923] 2000: 21).

b. La domesticación de los elementos culturales americanos

Bandia describe la traducción de los textos postcoloniales desde un “two-tier approach to intercultural translation” (Bandia 2006: 358). La literatura postcolonial en sí misma constituye una traducción de nivel primario, en la que los autores étnicos transplantan su lengua y su cultura étnica a las hegemónicas, por lo que la traducción de estas literaturas postcoloniales a otras lenguas es un trabajo traslativo de un nivel secundario. En este último nivel de traducción, el traductor ha de enfrentarse indirectamente a la lengua vernácula y a la cultura étnica traducidas por los autores étnicos y se enfrenta a un texto original lingüística y culturalmente multijerarquizado que está “immersed in a certain degree of intertextuality, written in a third code, an in-between code” (Bandia 2006: 358). En otras palabras, al traducir los textos postcoloniales, que están en un estadio intermedio entre la cultura étnica tradicional y la cultura del país de acogida, los traductores a otros idiomas han de mediar entre por lo menos tres culturas, a saber: la cultura étnica, la cultura del país de acogida del autor postcolonial y la cultura meta para la que se traducen estos textos postcoloniales. En este sentido, en las traducciones de segundo nivel cobra suma importancia cómo hacer la mediación entre las diversas culturas. La traducción de *The Joy Luck Club* al español puede servirnos de ejemplo ilustrativo; los traductores de las versiones españolas han de enfrentarse a tres culturas: la cultura china, la estadounidense y la española.

Cuando Amy Tan escribe esta novela, siempre tiene presente un público receptor concreto, que componen los lectores americanos monolingües y los lectores

chinoamericanos bilingües que comparten con ella la misma experiencia diaspórica. Mientras tanto, el texto traducido se dirige principalmente a lectores hispanohablantes monolingües. Aunque el colectivo al que se dirige el texto traducido (que no es ni estadounidense ni del grupo chinoamericano, ni tampoco chino, y que por lo tanto no conoce bien la cultura étnica donde se ambienta la novela) no tiene rasgos comunes con la comunidad lectora original, ello no debería suponer que en las traducciones se puedan neutralizar las características de la cultura étnica ni representar su otredad de manera esencialista.

En el texto original, la autora intenta poner de manifiesto los conflictos entre la lengua china y el inglés, entre la cultura china y la americana. En las versiones castellanas, notamos que los traductores se inclinan a gestionar esta tensión que se produce en el texto original, transformándola en enfrentamientos entre la lengua española y la china, entre la cultura española y la china, manteniendo los elementos chinos pero domesticando en diferentes grados ciertos factores de la cultura americana. A continuación, vemos algunos ejemplos:

13.

There were four stories, one for each generation (Tan 1998: 54).

Ten á planta baja y tres pisos, uno para cada generación (Tan 2009:64).

14.

After the banquet, our small wedding party pushed us and half carried us up to the third floor to our small bedroom (Tan 1998: 59).

Después del banquete, los pocos invitados reunidos nos llevaron casi en volandas al segundo piso, donde estaba nuestro pequeño dormitorio (Tan 2009:74).

Como es sabido, tanto en China como en los Estados Unidos se cuentan las plantas de los edificios desde la que en España se llama la planta baja. Es decir, en España la primera planta de un edificio es la segunda en Estados Unidos o en China. Vemos que en las dos versiones, los traductores deciden adoptar estrategias domesticadoras, traduciendo “four stories” como “planta baja y tres pisos” y “the third floor” como “el segundo piso” (como en las dos versiones se traducen de la

misma manera, sólo citamos la traducción de una versión).

Aparte de la manera por la que se cuentan las plantas de los edificios, los traductores también se apropian de las monedas, las unidades de medición, el sistema educativo, etc. para adecuar estos elementos al modelo español.

15.

It was a tin globe of the world with a slit for inserting money. He must have thought it was full of dimes and nickels, because when he saw that it had just ten pennies, his face fell with such undisguised disappointment... (Tan 1998: 92).

Era un globo terráqueo de hojalata, con una ranura para introducir dinero. Debió de creer que estaba llena de monedas, porque cuando vio que sólo contenía diez centavos puso cara de decepción... (Tan 2009: 118).

“Dime” y “nickel” son las monedas de Estados Unidos o de Canadá que valen diez y cinco centavos respectivamente. Un “penny” equivale a un centavo en el sistema monetario americano. Aquí ambos traductores omiten “dimes and nickels” sustituyéndolo simplemente por “monedas” en los textos traducidos. Sin embargo, sí notamos que al traducir “penny”, los traductores no optan por la palabra “céntimo” del sistema monetario del euro, moneda que circula en la actualidad en España, sino por el “centavo” del sistema de origen para recordar al lector la diferencia entre los dos sistemas monetarios.

En los siguientes ejemplos, veremos que los traductores canjean las unidades de medición del sistema británico y americano (que usa “inch”, “foot”, “gallon”, etc.) al sistema métrico, en el que se utiliza “centímetro”, “metro”, “litro”, etc.

16.

I stand five-foot-six... (Tan 1998: 272)

Versión I: Mido un metro sesenta y ocho... (Tan 2009: 366)

Versión II: Mido casi un metro setenta... (Tan 2001: 344)

17.

I now had hair the length of a boy's, with straight-across bangs that hung at a slant two inches above my eyebrows (Tan 1998: 133).

Ahora tenía el pelo corto como el de un chico, con un flequillo ladeado cinco centímetros por encima de las cejas (Tan 2009: 174).

18.

And then he also made the mistake of drinking not one but two frosted glasses full, while everybody else had a half-inch “just for taste.” (Tan 1998: 178)

Versión I: Luego cometió el error de llenar no una sino dos veces un vaso de vidrio mate, cuando los demás tomaron un dedo, <<sólo para probarlo>>. (Tan 2009: 235)

Versión II: Luego cometió el error de llenar no una sino dos veces su vaso, cuando los demás apenas si se mojaron los labios, <<sólo por probarlo>>. (Tan 2001: 222)

19.

I had stolen a half-gallon of strawberry ice cream from the freezer... (Tan 1998: 154)

Había cogido del frigorífico un envase de litro de helado de fresa... (Tan 2009: 202).

Aparte de los factores que hemos mencionado anteriormente, los sistemas educativos de España y de Estados Unidos son diferentes. En España, la educación básica de carácter obligatorio incluye la educación primaria, que cuenta con seis cursos y la secundaria, que abarca en la actualidad cuatro cursos. En Estados Unidos, la educación primaria y la secundaria duran doce años, que los estadounidenses denominan “grados”. En general, la clasificación de los periodos educativos adopta el modelo “6+3+3”⁶, es decir, la escuela primaria tiene seis cursos y la secundaria dura otros seis años, que se dividen en dos ciclos de tres años, que son "Junior High School" y "Senior High School". Veamos un ejemplo:

20.

I was a sophomore at Galileo High in San Francisco... (Tan 1998: 267).

Versión I: Estudiaba el segundo curso en la escuela secundaria Galileo de San Francisco... (Tan 2009: 359).

Versión II: Estudiaba el segundo curso en el instituto Galileo de San Francisco... (Tan 2001: 337).

En este ejemplo, la protagonista dice que es una “sophomore” del Galileo High School. En inglés, “sophomore” se refiere a “a student in the second year of a

⁶ cf. http://www.dgb.sep.gob.mx/tramites/revalidacion/Estruc_sist_edu/Estud-ESTADOS_UNIDOS.pdf. Fecha de consulta: 20-08-2012.

course of study at a college or university” o a “a high school student in the 10th grade” (*Diccionario Oxford*). Obviamente, en este ejemplo, se adopta el segundo significado del término. Como los sistemas educativos son diferentes en España y en Estados Unidos, en español no se puede encontrar un equivalente literal de “sophomore”; los traductores explicitan directamente el significado de esta palabra en los textos traducidos. Además, notamos que, aunque en la primera versión el traductor añade “la escuela secundaria” antes del nombre del centro educativo y en la segunda se usa la palabra “instituto”, que en español hace referencia al “centro estatal de enseñanza donde se siguen los estudios de enseñanza secundaria” (*Diccionario Clave*), se elimina la diferencia que existe entre los dos sistemas educativos.

21.

Ted was in his third year in pre-med, his choice, he told me, ever since he dissected a fetal pig in the sixth grade (Tan 1998: 117).

Versión I: Ted estudiaba el tercer curso preparatorio para la carrera de medicina, por la que se había interesado, según me dijo, desde que en el transcurso de sus estudios secundarios diseccionó un feto de cerdo (Tan 2009:152).

Versión II: Ted estaba en el tercer curso preparatorio para la facultad de Medicina, carrera por la que se sentía atraído, según me explicó, desde que en el instituto diseccionó el feto de un cerdo (Tan 2001:145).

En este ejemplo, tomando en consideración que en el sistema educativo de España no existe este tipo de cursos preparativos, vemos que al traducir el término “pre-med”, los traductores optan por explicitar su significado: “curso preparatorio para la carrera de medicina” o “curso preparatorio para la facultad de Medicina”. Como hemos indicado anteriormente, “the sixth grade” corresponde al último año de los estudios primarios. Ambas traducciones, tanto “el transcurso de sus estudios secundarios” como “el instituto”, son naturalizadoras.

Aparte de lo que hemos citado anteriormente, en el texto original también aparecen otros elementos culturales americanos, por ejemplo, las marcas comerciales que sirven para referirse a productos alimenticios, tales como M & M’s, Seven-Up, Good and Plenty’s, etc., los cuales son muy familiares para los lectores americanos pero en algunos casos resultarían desconocidos a los lectores españoles. A

continuación, veremos algunos ejemplos:

22.

“I want you to think about a nickel’s worth of candy money, or however much you eat each week –your Good and Plentys, your Necco wafers, your jujubes –and compare that to what you are about to see.” (Tan 1998: 153)

Versión I: Quiero que penséis en cinco centavos de golosinas, a la cantidad que gastáis cada semana en caramelos, galletas, dulces...y comparáis eso con lo que ahora vais a ver (Tan 2009: 200)

Versión II: Pensad en cinco centavos de golosinas, o la suma que os gastáis cada semana en dulces, galletas, helados, y los comparáis con lo que vais a ver en un instante (Tan 2001: 190).

23.

One was crammed with See’s Nuts & Chews, M & M’s, candy-coated cashews, instant hot chocolate with miniature marshmallows (Tan 1998: 35).

Versión I: Una [maleta] estaba llena de golosinas, anacardos recubiertos de caramelos, grajeas de chocolate y cosas por el estilo (Tan 2009: 40).

Versión II: Una iba repleta de golosinas, nueces caramelizadas, bombones de chocolates, dulces de todas clases, malvaviscos... (Tan 2001: 41).

En el ejemplo 22, “Good and Plentys” es una marca comercial americana de caramelos de regaliz, “Necco Wafers” es un tipo de obleas hechas de caramelo y los “jujubes” en realidad son un tipo de golosina hecha de azufafas. En el ejemplo 23, “See’s Nuts & Chews” es un tipo de bombones que contienen nueces y otros masticables y “M & M’s” es un tipo de caramelo con forma de botón. Hemos visto que en los ejemplos 23 y 24 los traductores omiten directamente las marcas comerciales de los productos y explicitan qué son estos objetos con el fin de realizar una traducción más fluida para los lectores españoles. En la segunda versión del ejemplo 23, el traductor traduce el término “jujube” como “helado”, equivalente que no parece muy exacto. En las versiones del ejemplo 24, los traductores reducen “See’s Nuts & Chews, M & M’s” simplemente a “golosinas” para facilitar el entendimiento

de los lectores españoles. En estos ejemplos, vemos que prima la “universalización”, en términos de Franco Aixelá ([1996] 2007), como estrategia.

Aunque hemos citado muchos ejemplos en los que los traductores eliminan o se apropian de los factores culturales americanos, hay que destacar que en ciertas ocasiones los traductores también los transmiten tomando en consideración la intención creativa de la autora. En el siguiente ejemplo que vamos a citar, Jing-mei enumera los productos que ha visto en la nevera de su habitación del Garden Hotel, donde se aloja cuando viaja a China, con la intención de destacar el fuerte contraste entre la China moderna y la China que ha construido gracias a la memoria de su madre. Los traductores mantienen las marcas comerciales de los productos para transmitir esa sensación de sorpresa que siente la protagonista.

24.

I find a built-in wet bar with a small refrigerator stocked with Heineken beer, Coke classic, and Seven-Up, mini-bottles of Johnnie Walker Red, Bacardi rum, and Smirnoff vodka, and packets of M&M's, honey-roasted cashews, and Cadbury chocolate bars. And again I say out loud, “This is communist China?” (Tan 1998: 277)

Encuentro un bar con un pequeño frigorífico y un surtido de cerveza Heineken, Coca-Cola y Seven-Up, botellines de Johnnie Walker etiqueta roja, ron Bacardi y vodka Smirnoff, paquetes de M&M, anacardos tostados con miel y tabletas de chocolate Cadbury. Y una vez más digo en voz alta:

– ¿Esta es la China comunista? (Tan 2009: 373)

Esto prueba que domesticación y familiarización no son mutuamente excluyentes, sino que constituyen un continuum de posibilidades. El traductor, sobre todo el traductor literario, no puede tomar una decisión absoluta a la hora de elegir sus estrategias de traducción. En términos de Rutherford:

Ni siquiera el traductor más domesticador puede erradicar toda huella de la lengua y la cultura de origen; mientras que para el otro tipo de traductor existen distintos grados de extranjerización y según las diferentes posibilidades ofrecidas en cada contexto, cada cual extranjeriza algunas veces y otras veces se ve

obligado a domesticar (2002: 216).

4.4 La traducción de la hibridación cultural

Sin duda alguna, *The Joy Luck Club* es una obra ejemplar postcolonial en la que se mantienen el multilingüismo y el multiculturalismo. Aunque aparentemente se trata de un texto monolingüe que se escribe en inglés, en realidad es “un inglés nuevo”, como indica Achebe, que es “still in full communion with its ancestral home, but altered to suit its new surroundings” (en Vidal 2010: 57). En otras palabras, la autora se apropia del inglés estándar o lo subvierte desde dentro a través de los calcos, las distorsiones morfosintácticas, la sintaxis irregular, la introducción del ritmo y las cadencias del chino, etc. e inventa “*un estilo inclusivo* que abraza las dos lenguas” (Ekstrom en Vidal 2007b: 93) en el que se proyectan las actitudes, las creencias, la visión del mundo y el modo de vivir de los chinos. En muchas ocasiones, la autora también introduce el chino directamente en la obra mediante transcripciones fonéticas realizadas en pinyin romanizado y mediante términos y refranes chinos que se trasvasan con una traducción literal. Además, cabe destacar que la autora ha renovado el género literario occidental *novela* introduciendo en él la oralidad que remite a la tradición autóctona. Obviamente, la hibridación lingüística y estilística, el multilingüismo y el multiculturalismo que presiden esta novela la colocan en un espacio *in-between*.

4.4.1. Las técnicas de *story-telling* de Tan

En primer lugar, analizaremos la introducción de la oralidad en el texto escrito realizada por la autora. Al estudiar las obras transculturales de José María Arguedas y Vikram Chandra, Dora Sales (cf. 2004: 348-366) indica que una de las características más destacadas de las narrativas transculturales es el encuentro entre lo oral, que remite a la cultura autóctona y a la lengua vernácula, y lo escrito, que está vinculado con la cultura dominante y la lengua impuesta. La oralidad que se transmite en las narrativas transculturales no sólo supone una reivindicación de la cultura popular sino que también funciona como vehículo que acarrea la memoria y el acervo cultural

tradicional de una colectividad. Es decir, en las narrativas transculturales, la oralidad sirve de puente que conecta el pasado, el presente y el futuro de una etnia que ya se aleja de sus tierras natales, como indica Sales: “la tradición oral conecta los tiempos: el pasado es asumido como legado vivo que se rehabilita en un presente de continuidad, encaminándose hacia un futuro de pervivencia” (2004: 357). Este encuentro entre la oralidad y la escritura da forma a un nuevo modo literario que es híbrido y dinámico, porque:

Traducir la voz a través de la letra supone transculturar la esfera oral desde la marginaridad impuesta por la hegemonía hasta la imaginación literaria que goza de libertad plena. Traducir la voz a través de la letra es superar un antagonismo que no cubre tanta distancia. Es revitalizar, rescatar y reintegrar ámbitos comunicativos que, en realidad, nunca han dejado de mirarse en el mismo espejo: el de la expresión humana (Sales 2004: 355).

La oralidad también constituye una de las características destacadas de las obras de Amy Tan. Según la autora, son su madre y las historias de su abuela las que alimentan su inspiración creativa. De hecho, considera a su madre como la “musa” de su creación, como comenta ella misma: “I say the muse is my mother, the woman who gave me both my DNA and certain ideas about the world. Or I pay homage to my grandmother and say that it is she who inspired me to find my voice because she had lost hers so irrevocably” (Tan 2003: 250). Desde pequeña, Amy Tan escucha las historias que narraba su madre y hereda de ella la fuerte tradición oral del *story-telling*. En su libro, la autora aprovecha muchas técnicas narrativas tradicionales chinas que dan forma a una lengua expresiva, que es capaz de describir vívidamente las características de los diferentes personajes inmigrantes y sus movimientos interiores. En otras palabras, la autora transplanta las tradiciones narrativas orales chinas al inglés. Las principales técnicas que la autora adopta son: el uso de las onomatopeyas, el uso de las interjecciones, tanto americanas como chinas, la inserción del estilo directo en las narraciones y el uso del apóstrofe (que, según el Diccionario de la RAE, es una “figura que consiste en dirigir la palabra con vehemencia en segunda persona a una o varias, presentes o ausentes, vivas o muertas, a seres abstractos o a cosas

inanimadas, o en dirigírsela a sí mismo en iguales términos”). A continuación, analizaremos con detenimiento la traducción de estas tradiciones orales.

a. La traducción de las onomatopeyas

Las onomatopeyas son la imitación o la recreación fonética de los sonidos de los fenómenos naturales, de los ruidos que producen los animales o de otras acciones no discursivas. En la creación literaria, las onomatopeyas constituyen un recurso potencial que es capaz de llevar al lector al tiempo y al lugar en que tuvo lugar un suceso o de hacer que la imagen vívida de una figura venga a la mente del lector, etc. Hay que destacar que cada cultura tiene su propio sistema de onomatopeyas. En los casos extremos, los diferentes sistemas lingüísticos no comparten ninguna similitud al respecto. Por ejemplo, en español, la onomatopeya que imita el sonido de llamar a la puerta sería “*pon pon*” o “*toc toc*”, en inglés, “*knock knock*” y en chino, “*dong dong*”. Aunque, si estas onomatopeyas se eliminan, el significado del texto no se ve afectado, constituyen una de las marcas más notables de un sistema lingüístico o de una cultura; es más, en los textos postcoloniales pueden ser la marca de cierta identidad especial. A la hora de traducir las onomatopeyas, los traductores han de tratarlas con mucho cuidado, porque, si no, correrían el riesgo de servir de cómplices del poder hegemónico, silenciando la voz de ciertos seres postcoloniales.

En las obras de Amy Tan no sólo se dan onomatopeyas del inglés americano, sino también otras del chino provenientes de las madres, transcritas por la autora con el pinyin romanizado. Aquí hay que destacar que, dado que la autora no tiene la experiencia de vivir en China, en muchas ocasiones las onomatopeyas son “imitaciones” de lo que ha oído a su alrededor o son “invenciones” de su imaginación. En otras palabras, ciertas onomatopeyas “chinas” no existen en el sistema lingüístico del chino mandarín.

Al observar los casos concretos, notamos que en las traducciones españolas, en general, los traductores adoptan cuatro modos para traducir las onomatopeyas:

conservar las onomatopeyas originales; omitirlas; apropiarse de ellas al modo español u omitir el sonido pero añadir elementos descriptivos como compensación. A continuación veremos algunos ejemplos:

25.

I remember them because one lady made watery “shrrhh, shrrhh” sounds. When I was older, I came to recognize this as Peking accent, which sounds quite strange to Taiyuan people’s ears. (Tan 1998: 50)

Versión I: Las recuerdo porque una de ellas producía unos sonidos acuosos, <<shrrhh, shrrhh>>. Cuando crecí pude reconocerlos como el acento de Pekín, que resulta siempre muy extraño a ojos de las gentes de Taiyuan. (Tan 2009: 60)

Versión II: Las recuerdo porque una de ellas hacía unos sonidos como de agua, <<shrrhh, shrrhh>>. Cuando crecí los reconocí como propios del acento pequinés, que siempre suena muy extraño a quienes proceden de Taiyuan. (Tan 2001: 60)

26.

Wyah! Wyah! The sad lute music began again as the sky on the stage lightened (Tan 1998: 81).

Versión I: Wyah! Wyah! La triste música del laúd se reanudó, mientras se iluminaba el cielo sobre el escenario (Tan 2009: 105).

Versión II: Wyah! Wyah! Volvió a sonar la triste música del laúd, al tiempo que el cielo se iluminaba sobre el escenario (Tan 2001: 102).

En estos dos ejemplos, las onomatopeyas “*shrrhh, shrrhh*” y “*Wyah! Wyah!*” no son habituales en el inglés americano. “*Shrrhh, shrrhh*” deberá ser la imitación de los sonidos retroflejos (*juan she yin*) y *er hua yin*, que se refiere al sufijo “*er*” que se añade a los sustantivos, sonidos especiales que sólo existen en el chino mandarín y en algunos dialectos del Norte de China. Como la protagonista Lindo era de Taiyuan, cuyo dialecto no tiene estos sonidos, le parece muy rara la pronunciación de Huang Taitai. “*Wyah! Wyah!*” es una onomatopeya inventada por la autora y se usa aquí para imitar el sonido del laúd, instrumento musical que acompaña el canto de la ópera

china. En las versiones españolas, los traductores mantienen intactas estas onomatopeyas, tomando en consideración que estos sonidos serían exclusivos de la cultura china.

27.

Me? Oh, I hated the American air force officers who said habba-habba sounds to make my face turn red (Tan 1998: 22)

Versión I: En cuanto a mí detestaba a los oficiales de las fuerzas aéreas norteamericanas, los que hablaban con aquellos sonidos incomprensibles que me hacían enrojecer (Tan 2009: 21).

Versión II: En cuanto a mí aborrecía a los oficiales de las fuerzas aéreas de Estados Unidos; hablaban en una jerga incomprensible que hacía que enrojeciese de rabia. (Tan 2001: 23)

En este ejemplo, la onomatopeya “*habba-habba*” tampoco es habitual en inglés. Es, en realidad, una invención de la autora. En la novela, la madre de Jing-mei Woo, Suyuan Woo, usa “*habba-habba*” para describir el modo de hablar de los oficiales americanos cuando hablan inglés, idioma que le parece muy extraño. En las versiones castellanas, los traductores optan por omitir esta onomatopeya explicitando directamente lo que intenta transmitir la autora; por ejemplo, en la primera traducción, el traductor interpreta esa “*habba-habba*” como “sonidos incomprensibles” y en la segunda versión se traduce como “una jerga incomprensible”. Quizá aquí los traductores creyeran que, para un lector occidental, el sonido “*habba-habba*” sería demasiado raro para describir la pronunciación del inglés, idioma que resulta más familiar para ellos.

La retrotraducción de estos sonidos en las versiones chinas tampoco resulta fácil, porque, como hemos dicho anteriormente, muchas de las onomatopeyas utilizadas por la autora son una imitación o invención suya que se realiza según las descripciones de su madre o según su propia imaginación. Por ejemplo, en cuanto a la traducción de “*shrrhh, shrrhh*” del ejemplo 25, Yu opta por omitir la onomatopeya

explicitando el sonido *er hua*; en la versión de Cheng, se reescribe la frase “watery shrrhh, shrrhh” como “把小孩尿尿的发出的嘘嘘声” (pronunciado como un sonido *xuxu*, parecido al que produce una madre cuando sostiene a su bebé para ayudarlo a orinar) (Cheng 2006: 41). En el caso de “*Wyah! Wyah!*”, en la versión de Tian y Cheng, se omite la onomatopeya que les resulta extraña para describir el sonido del laúd; en la versión de Yu, se traduce como “嘈嘈切切凄凄” (*caocao qieqie qiqi*) (Yu 1990: 75), invención de la traductora, que imita el verso de Li Qingzhao, famosa poeta china de la dinastía Song, “凄凄惨惨戚戚” (*qiqi cancan qiqi*), que describe la tristeza y la soledad que sufre la autora. A través de esta traducción, notamos que la influencia de la intertextualidad o “textual grid” (Bassnett y Lefevere [1998] 2001: 5) de la cultura de llegada es indudable. En torno a la traducción de la onomatopeya “*habba-habba*”, Tian la sustituye por “叽里呱啦” (*jiliguala*) (1992: 8) y Yu la traduce como “叽里咕噜” (*jiligulu*) (1990: 8): ambas son onomatopeyas del chino que sirven para describir el balbuceo que produce una persona cuando habla.

Aparte de las onomatopeyas especiales revestidas de sabor chino, la autora también usa muchas onomatopeyas provenientes del inglés americano con el fin de aumentar la vividez de las descripciones. Lamentablemente, estos sonidos son omitidos en las traducciones españolas. Quizá los traductores consideraran que estas onomatopeyas dificultarían la lectura del lector español y que afectarían a la fluidez del texto traducido. Aunque las versiones españolas avanzan con mucha idiomática, se pierde el carácter vibrante de las descripciones que elabora la autora en el texto original. En otras palabras, la omisión de las onomatopeyas en cierta medida viola el estilo creativo de la autora. Vamos a ver algunos ejemplos:

28.

Then I heard scraping sounds, slamming, pushing and shouts and then whack!
whack! whack! Someone was killing. Someone was being killed (Tan 1998: 110).

Versión I: Entonces oí los ruidos de una pelea, portazos, golpes y gritos. Estaban matando a alguien (Tan 2009: 142).

Versión II: A continuación oí los ruidos de una pelea, portazos, golpes e imprecaciones. Sin duda estaban matando a alguien (Tan 2001: 135).

29.

The sword came down and sliced back and forth, up and down, whish! whish! whish! (Tan 1998: 115)

Versión I: La espada descendía y sajava adelante y atrás, arriba y abajo... (Tan 2009:149).

Versión II: La espada descendía y cortaba hacia adelante y hacia atrás, arriba y abajo... (Tan 2001:143).

30.

While thinking this, I was startled by a sudden clang! clang! clang! followed by music (Tan 1998: 225).

Versión I: Mientras pensaba tales cosas, me sobresaltó un súbito estrépito metálico seguido de música (Tan 2009: 299).

Versión II: Mientras pensaba esas cosas, oí un súbito sonido metálico seguido de música que me hizo dar un respingo (Tan 2001: 282).

31.

Above me, I hear the old pipes shake into action with a thunk! And then the water running in my sink dwindles to a trickle (Tan 1998: 209).

Versión I: Oigo el ruido de las viejas tuberías que entran en acción en el piso de arriba, y el chorro del grifo de la pila se convierte en un hilillo de agua (Tan 2009: 279).

Versión II: Del piso arriba me llega el ruido de las viejas tuberías entrando en acción y el chorro del grifo del fregadero se convierte en un hilo de agua (Tan 2001: 264).

En muchas ocasiones, los traductores de las versiones castellanas también se dan cuenta de las funciones de estas onomatopeyas y para poder evocar en el texto traducido el mismo efecto contextual que se produce en el texto original adaptan las

onomatopeyas americanas al modo español. Veamos los siguientes ejemplos:

32.

Once when I was little, she told me she knew it would rain because lost ghosts were circling near our windows, calling “Woo-woo” to be let in (Tan 1998: 185).

Versión I: Una vez, de pequeña, me aseguró que iba a llover y que lo sabía porque unos fantasmas perdidos daban vueltas cerca de nuestras ventanas, diciendo <<buu-buu>> para que los dejáramos entrar (Tan 2009: 245).

Versión II: En una ocasión cuando yo era niña, me aseguró que iba a llover y que lo sabía porque unos fantasmas que se habían perdido rondaban nuestras ventanas diciendo <<buu, buu>> para que los dejásemos entrar (Tan 2001: 232).

33.

“Blow from the South,” it murmured. “The wind leaves no trail.” I saw a clear path, the traps to avoid. The crowd rustled. “Shhh! Shhh!” said the corners of the room (Tan 1998: 96).

Versión I: <<Sopla desde el sur>>, musitaba. <<El viento no deja rastro.>> Vi un camino sin obstáculos, así como las trampas que debía evitar. La muchedumbre se movía y murmuraba. <<Chis! Chis!>>, decían las esquinas de la sala (Tan 2009:124).

Versión II: La muchedumbre se movía y cuchicheaba. <<Chist! Chist!>>, decían los rincones de la estancia (Tan 2001:119).

34.

I can still hear it in my head after these many years—ni-ah! nah! nah! nah!
nah-ni-nah! (Tan 1998: 225).

Versión I: Siempre tocaba la misma canción siniestra, y aún puedo oírla en mi cabeza al cabo de tantos años: ni-ah! nah! nah! nah! na-ni-nah! (Tan 2009: 299).

Versión II: Siempre interpretaba la misma lúgubre melodía; todavía me parece oírla a pesar de los años que han pasado: ni-na! na! na! na! na-ni-na! (Tan 2001: 283).

En el ejemplo 32, la palabra “*woo-woo*” es acuñada por An-mei Hsu para

describir los ruidos que hacen los fantasmas cuando vagan cerca de la ventana de su casa. An-mei usa esta palabra con el fin de crear un ambiente misterioso y horroroso que haga creer a su hija en la fuerza mágica que tiene su madre y obedecerla. En las dos versiones españolas, ambos traductores se apropian de la onomatopeya “woo-woo” como “*buu-buu*”, que en español se pronuncia parecida a “woo-woo” en inglés, para facilitar la pronunciación de los lectores españoles y mantener la función del uso de esta onomatopeya. En el ejemplo 33, “*Shhh! Shhh!*” se utiliza para imitar el sonido del viento, que en el capítulo “Rules of the Game” cuenta con una fuerza mágica y da instrucciones a Waverly Jong cuando juega al ajedrez. En las traducciones españolas, “*Shhh! Shhh!*” es sustituida por “¡Chis! ¡Chis!” y “¡Chist! ¡Chist!”, sonidos más usados para describir el viento en la cultura española. En el ejemplo 34, la autora está imitando el ritmo y la melodía de un reloj que está colgado de la pared. En la primera versión, el traductor mantiene intacta la serie de sonidos y, al contrario, en la segunda el traductor modifica ortográficamente la melodía para facilitar la pronunciación de un lector español, quitando las “h” que aparecen en el texto original y ajustando el primer compás original “¡ni-ah!” como “¡ni-na!”.

35.

When the firecrackers went off, he cried loud –wah! –with a big open mouth even though he was not a baby. (Tan 1998: 52)

Versión I: Cuando empezaron los fuegos artificiales se puso a berrear, aunque ya no era un bebé (Tan 2009:63)

Versión II: Cuando comenzaron los fuegos artificiales se puso a llorar a lágrima viva, y eso que ya no era un bebé (Tan 2001:63)

En el ejemplo 35, la autora usa la onomatopeya “wah” para describir cuánto llora el chico por miedo a los fuegos artificiales. En las dos versiones españolas, en lugar de mantener la onomatopeya original, los traductores optan por omitir el sonido y usan recursos compensatorios. En la primera traducción, el traductor elige el verbo “berrear”, que se utiliza cuando “una persona, especialmente a un niño, llora [...] con fuerza dando gritos” (*Diccionario Clave*); en la segunda, el traductor añade en el texto

traducido “a lágrima viva” para compensar el efecto contextual que intenta lograr el texto original.

En resumidas cuentas, la omisión de las onomatopeyas cambia el ritmo del texto y atenúa la vividez de las descripciones. En cuanto a la traducción de las onomatopeyas del sistema lingüístico americano al chino, como el frecuente uso de las onomatopeyas constituye una de las características de las tradiciones orales chinas, las traductoras de las versiones chinas mantienen bien esta tradición, pero sustituyen las onomatopeyas americanas por otras chinas que se usan en contextos parecidos.

b. La traducción de las interjecciones

Las interjecciones, que funcionan como una unidad independiente, siempre llevan cierto tipo de entonación y sirven para expresar un estado de ánimo (por ejemplo, la alegría, la tristeza, el asombro, la admiración y el desprecio, etc.), para llamar la atención del interlocutor, o para expresar el acuerdo o la protesta sobre una opinión. Al igual que las onomatopeyas, los diferentes idiomas cuentan con distintos sistemas de interjecciones. Por ejemplo, en español, “¿eh?” es una interjección que se usa con frecuencia en la vida cotidiana: se puede utilizar como una forma interrogativa para pedir explicaciones acerca de lo que acaba de decir una persona; puede servir para confirmar si el interlocutor entiende bien lo que ha dicho o preguntar si el interlocutor está de acuerdo con ello, etc. En chino, la palabra “¿ah?”, escrita como “*hanh?*” por la autora en la obra, tiene las mismas funciones. Otro ejemplo que puede citarse es “*Ai-ya!*”, que aparece con frecuencia en *The Joy Luck Club*: se trata de una interjección típica china que se usa para expresar el asombro, la impaciencia, el desinterés y el desacuerdo con el interlocutor, etc. que corresponde a “¡bah!” o “¡Qué va!” en español.

En los textos postcoloniales, o mejor dicho, en los textos bilingües o multilingües, a veces la interjección sirve como una marca del cambio de los códigos lingüísticos o para indicar la identidad especial de los personajes. En *The Joy Luck*

Club, las madres, quienes pertenecen a la primera generación de inmigrantes, aunque se esfuerzan por expresarse en inglés, tienen dificultades para manejarlo bien y sufren muchas interferencias de su lengua materna. Cuando quieren expresar sentimientos íntimos, consciente o inconscientemente sueltan interjecciones del chino. En este caso, las interjecciones ya no sirven simplemente para expresar una entonación, sino que funcionan como un signo que recuerda al lector los elementos chinos que forman parte de la identidad híbrida de las madres. En este sentido, la traducción de las interjecciones también es un reto al que el traductor ha de enfrentarse. A continuación, estudiaremos algunos casos interesantes:

36.

“Ai-ya! What’s the matter with your hair?” She said in Chinese. (Tan 1998: 166)

Versión I: –Ai-ya! ¿Qué te has hecho en el pelo? –me preguntó en chino. (Tan 2009: 219)

Versión II: –Ai-ya! ¿Qué es lo que te has hecho en el pelo? –exclamó en chino. (Tan 2001: 207)

37.

“Ai-ya, why do you think these bad things about me?” Her face looked old and full of sorrow. “So you think your mother is this bad. ... Ai-ya! She thinks I am this bad!” (Tan 1998: 181).

Versión I: –Ai-ya, ¿por qué piensas tan mal de mí? –Su rostro parecía viejo y lleno de aflicción–. Entonces crees que tu madre es muy mala. ... Ai-ya! ¡Mi hija cree que soy tan mala! (Tan 2009: 240)

Versión II: –Ai-ya, ¿por qué piensas tantas cosas malas de mí? –Su rostro parecía viejo y lleno de tristeza–. Eso significa que crees que tu madre es muy mala. ... Ai-ya! ¡Mi propia hija cree que soy mala! (Tan 2001: 227).

En estos dos ejemplos, la interjección “*Ai-ya*” está revestida de diferentes entonaciones. En el ejemplo 36, “*Ai-ya*” expresa el asombro que la madre de Waverly Jong siente al ver su nuevo peinado, que le parece muy raro; en el ejemplo 37, la madre de Waverly Jong dice “*Ai-ya*” con indignación para protestar ante la acusación

de su hija de obstaculizar su matrimonio con su novio americano. En las dos versiones, ambos traductores mantienen intactas las interjecciones originales dándose cuenta de su singularidad y su función marcadora de la identidad del personaje. “*Ai-ya*” aparece con frecuencia en el texto original y es la única interjección que se mantiene sin ser adaptada ni omitida en las versiones castellanas.

38.

And we can play mah jong for fun, just for a few dollars, winner take all. Losers take home leftovers! So everyone can have some joy. Smart-hanh?” (Tan 1998: 30).

Versión I: Podemos... jugar al *mah jong* por diversión, sólo por unos pocos dólares, que se lleva el ganador. Los perdedores se llevan a casa las sobras! Así todo el mundo puede disfrutar un poco. Está bien pensado, ¿eh? (Tan 2009: 32-3)

Versión II: Podemos... divertirnos con el *mah jong* sólo por unos pocos dólares, que son para el ganador. Los perdedores se llevan las sobras! De ese modo todos pueden disfrutar un poco. Ha sido una buena idea, ¿a que sí? (Tan 2001: 34).

En el ejemplo 38, “*hanh*” es una de las interjecciones típicas chinas que se usa al final de una oración para reforzar la entonación interrogativa o para pedirle opinión al interlocutor; en español su equivalente sería “¿eh?” o la locución “¿es cierto?”. En las traducciones del ejemplo 38, ambos traductores optan por la apropiación de la interjección “*hanh*” al modo español, sustituyéndola por “¿eh?” y por la locución “¿a que sí?”, que tienen la misma función pragmática. Vemos que los traductores adoptan estrategias domesticadoras para que el texto traducido sea más fluido, neutralizando la extrañeza que produce esta interjección “*hanh*”, proveniente de un sistema lingüístico y cultural diferente.

39.

“Annh! Jewish mah jong,” she says in disgusted tones. “Not the same thing.” (Tan 1998: 33)

Versión I: –Bah! *Mah jong* judío –dice en tono de hastío–. No es lo mismo.

(Tan 2009:37)

Versión II: –*Mah jong* jud ó... –masculla en tono de desagrado–. No es lo mismo. (Tan 2001:38)

“*Annh*” es un sonido con el que Amy Tan imita los suspiros que lanzan las madres cuando creen que algo es ridículo y absurdo. En el ejemplo 39, esa “*Annh*” quiere expresar el desprecio hacia el *mah jong* jud ó. Cuando Jing-mei pregunta cuál es la diferencia entre el *mah jong* chino y el jud ó, T á Lin le contesta con una entonación de menosprecio convencida de que el *mah jong* jud ó no es un juego que requiera tanta inteligencia como el chino. En la primera versión, el traductor sustituye “*Annh*” por la interjección española “¡Bah!”, que expresa el desprecio y el desinterés, y en la segunda versión se omite la unidad interjectiva, pero para compensar esa pérdida de entonación se elige el verbo “mascullar”, que significa “decir algo entre dientes y en voz baja” (*Diccionario Clave*).

40.

“Hunh,” lucky I can fix it for you, then. (Tan 1998: 147)

Versión I: –Pues eres afortunada, porque puedo solucionarlo (Tan 2001: 183)

Versión II: –Entonces, afortunadamente, te lo puedo solucionar (Tan 2009: 193)

41.

“And that man, he raise his hand like this, show me his ugly fist and call me worst Fukien landlady. I not from Fukien. Hunh! He know nothing!” (Tan 1998: 200).

Versión I: Y ese hombre alzó la mano así me enseñó su feo puño y me dijo que soy la peor casera de Fukien. Yo no procedo de Fukien. Ah! No sabe nada! (Tan 2009: 267).

Versión II: Y ese hombre me amenazó alzando un puño y me dijo que soy la peor casera de Fukien. Yo no soy de Fukien. Es un ignorante (Tan 2001: 252).

La palabra “*Hunh*” en los ejemplos 40 y 41 tiene diferentes funciones

pragmáticas. En el ejemplo 40, la madre de Lena suelta este suspiro de alivio, “*Hunh*”, cuando encuentra la manera con la que puede expulsar la mala suerte que ha traído consigo una distribución inadecuada de los muebles en la casa de su hija. Esta interjección supone una entonación de satisfacción que equivale a decir: “¡Ah, qué bien! ¡Afortunadamente se me ha ocurrido esta idea tan buena!” Sin embargo, en las versiones españolas los traductores sustituyen esta interjección por “pues” y “entonces” respectivamente, enlaces con valor causal o consecutivo, con los cuales, aunque se aumente la coherencia de la frase, se atenúa la función expresiva que intenta transmitir la autora. En el ejemplo 41, la madre de Jing-mei, Suyuan, se estaba quejando de sus inquilinos, que siempre confundían su origen y procedencia. Aquí esta unidad interjectiva sirve para expresar la molestia o la irritación. En la primera versión, el traductor sustituye “*Hunh!*” por “¡Ah!”, que normalmente se usa para expresar asombro en español. De esta manera, los lectores españoles pierden la oportunidad de percibir la singularidad que caracteriza el modo de hablar de la primera generación de los inmigrantes chinos. En la segunda versión, el traductor omite directamente esta unidad léxica. Mención aparte merece la estandarización y neutralización de los rasgos lingüísticos no estándares con los que se pretende retratar el código restringido de una hablante de inglés no nativa de procedencia china, algo que comentaremos con más detalle en otros apartados.

42.

Hnnnh! How could we laugh, people asked. (Tan 1998: 24).

Versión I: La gente torció el gesto y se preguntaba cómo éramos capaces de reír (Tan 2009: 24).

Versión II: La gente sacudía la cabeza, preguntándose cómo éramos capaces de reír (Tan 2001: 26).

43.

My mother slapped me. “Who ask you be genius?” she shouted. “Only ask you be your best. For you sake. You think I want you be ingenious? Hnnh! What for? Who ask you!” (Tan 1998: 136)

Versión I: Mi madre me abofeteó

–¿Quién te pide que seas un genio? –gritó-. Tan sólo deseo que des lo mejor de ti misma, por tu propio bien. ¿Crees que quiero que seas un genio? ¡Qué va! ¿Para qué? ¿Quién te pide tal cosa? (Tan 2009: 178-8)

Versión II: Mi madre me dio una bofetada y gritó

–¿Quién te pide que seas un genio? Sólo quiero que des lo mejor de ti misma por tu propio bien. ¿Te piensas que quiero que seas un genio? ¡Estás equivocada! ¿Quién ha pedido semejante cosa? (Tan 2001: 134-5).

En los ejemplos 42 y 43, vemos que los traductores toman conciencia de que una adaptación sustitutiva ya no es suficiente para transmitir adecuadamente la entonación original en el texto traducido. Por lo tanto, introducen en las versiones explicaciones descriptivas con el fin de reforzar el efecto contextual que la autora intenta producir en el lector original. En las dos versiones del ejemplo 42, aunque los traductores omiten la interjección “Hnnh!”, que les parece rara, añaden el gesto de negación, “torcer el gesto” y “sacudir la cabeza”, para recuperar la entonación negativa que intenta transmitir esta unidad interjectiva. En el ejemplo 43, el traductor de la primera versión sustituye la interjección “Hnnh!” por la locución española “¡Qué va!”, que tiene la misma función pragmática, y el traductor de la segunda versión combina “Hnnh!” y “What for?”, traduciéndolas como “¡Estás equivocada!”. En cualquier caso, las interjecciones provenientes del sistema lingüístico chino que sirven como marcas identitarias se pierden en los textos traducidos.

44.

“What happen?”

“What Waverly said. What everybody said.”

“Tss! Why you listen to her? Why you want to follow behind her, chasing her words? She is like this crab.” (Tan 1998: 208)

Versión I: –¿Qué ha sucedido?

–Lo que ha dicho Waverly. Lo que han dicho todos.

–¡Bah! ¿Por qué escuchas a ésa? ¿Por qué quieres ir tras ella, persiguiendo sus palabras? Ella es como este cangrejo. (Tan 2009: 279).

Versión II: – ¿Qué ha sucedido?

– Lo que ha dicho Waverly. Lo que han dicho todos.

– Bah! ¿Por qué prestas oídos a esa? ¿Por qué quieres ir tras ella, persiguiendo sus palabras? Waverly es como este cangrejo. (Tan 2009: 279).

45.

“You hang it here,” said the mother, pointing to the wall above, this mirror sees that mirror– haule!-multiply your peach-blossom luck. ”

...

And the daughter looked--and haule! There it was: her own reflection looking back at her. (Tan 1998: 147)

Versión I: – *Cuégalo ahí–dijo la madre, señalando la pared–. Este espejo ve al otro y, ¡hala!, multiplica la suerte para el florecimiento del melocotón.*

...

La hija miró y, ¡hala!, allí estaba: su propio reflejo la miraba (Tan 2009: 193-4)

Versión II: – *Cuégalo aquí–indicó a su hija, señalando la pared–. Este espejo se mira en el otro y multiplica la suerte para que el melocotón florezca.*

...

La hija miró y, en efecto, allí estaba: su propio reflejo le devolvió la mirada. (Tan 2001: 183-4).

La interjección “Tss” en el ejemplo 44 se usa para expresar la protesta contra algo que el hablante considera ridículo, absurdo o estúpido. Aquí Suyuan suelta este sonido para expresar el desacuerdo con su hija, que se siente molesta por comentarios negativos de Waverly sobre la redacción publicitaria que ha hecho para la empresa en la que trabaja Waverly. Según Suyuan, no hace falta hacer caso a lo que dicen los demás, sobre todo a lo que dice Waverly, quien aparece retratada como un personaje egoísta y que nunca piensa en los otros. Vemos que en las dos versiones los traductores sustituyen la interjección “Tss”, marca típica de la identidad china, por “Bah!”. En el ejemplo 45, “haule” es la transcripción fonética del chino “好了”, palabra formada por dos caracteres que tienen una función pragmática similar a las expresiones “Está bien”, “Vale” o “Ya está”. En la primera versión, se sustituye “haule” por “¡hala!”, interjección típica española para indicar sorpresa o para dar ánimos, mientras que en la segunda versión se omite “haule” y se añade la locución

“en efecto” para que la frase sea coherente. Aunque estas sustituciones transmiten en diferente medida el significado pragmático de las interjecciones originales, el lector de las versiones españolas no sentirá la diferencia que existe entre las interjecciones pertenecientes a dos sistemas lingüísticos diferentes.

Aparte de las interjecciones chinas, en la obra también se usan muchas interjecciones típicas americanas, que también son una marca que muestra la hibridez del texto original. A continuación, vamos a ver las traducciones de dichas interjecciones, tales como “whew”, “wham” y “alas”.

46.

“You don’t understand. You don’t understand my mother.”

Rich shook his head. “Whew! You can say that again.” (Tan 1998: 179)

Versión I: –No lo entiendes. No puedes comprender a mi madre.

Rich meneó la cabeza.

–Uf! En eso tienes razón (Tan 2009: 237).

Versión II: –No lo entiendes. No entiendes a mi madre.

Rich meneó la cabeza.

–Eso es bien cierto –admitió– (Tan 2001: 224).

En inglés, la palabra “whew” del ejemplo 46 es una interjección que “people make to show that they are surprised or RELIEVED about sth or that they are very hot or tired” (*Diccionario Oxford*). En este ejemplo, Waverly cree que Rich, su novio americano, no es capaz de entender lo que piensa su madre. Sin embargo, Rich no está de acuerdo con ella y en su opinión la situación no es tan complicada como cree Waverly. Por lo tanto, con “whew” Rich intenta animar a Waverly sugiriéndole volver a hablar con su madre de su matrimonio. Vemos que, en la primera versión, el traductor sustituye “whew” por “uf”, que en español se usa para “indicar cansancio, fastidio, hartura o alivio” (*Diccionario Clave*), una sustitución no muy exacta para transmitir adecuadamente el tono de Rich. En la segunda versión se elimina esta interjección. Además, notamos que ambos traductores “reescriben” el

texto original hasta el punto de que las traducciones trasladan un sentido totalmente contrario al texto original. Quizá los traductores están influidos por el estereotipo de los chinos como seres inescrutables y el hecho de que a un occidental le resulte difícil entender la mentalidad china entre, por tanto, dentro de lo razonable.

47.

I would aim my escargot fork at a strategic spot on the voodoo doll and I would say, out loud, in front of all the fashionable restaurant patrons, “Ted, you’re just such an impotent bastard and I’m going to make sure you stay that way.” *Wham!* (Tan 1998: 189)

Versión I: Dirigir á el tenedor especial para caracoles hacia un punto estratégico en el muñeco y dir á alzando la voz, ante todos los elegantes clientes: <<Ted, no eres más que un cabrón impotente y voy a asegurame de que sigas así>> Y zas! (Tan 2009: 251)

Versión II: Dirigir á las púas del tenedor hacia un punto estratégico del muñeco y alzando la voz, para que los distinguidos clientes me oyeran, dir á: <<Ted, no eres más que un hijo de puta impotente, y voy a asegurarme de que continúes así>> Zas! (Tan 2001: 238).

En el ejemplo 47, la interjección “wham” sirve para expresar el gran placer que siente Rose cuando imagina que reprende a su marido cara a cara “vacinando” todo el resentimiento acumulado en su interior durante mucho tiempo. En las traducciones, los dos traductores adaptan la interjección “Wham!” al modo español “zas”, que se usa para “indicar que algo sucede de forma rápida o inesperada” (*Diccionario Clave*). Aunque, en cierto sentido, esta domesticación logra transmitir esta sensación de placer, ha dejado que una chica chinoamericana hable como si fuera española, lo que “oculta” su identidad cultural.

48.

As it happened, Buddha chose instead to bless First Wife with another daughter, this one with two perfect legs, but –alas!– with a brown tea stain splashed over half her face (Tan 1998: 232).

Versión I: Pero Buda prefirió bendecir a Primera Esposa con otra hija, ésta con las dos piernas perfectas, pero ay!, con una mancha de color té pardo que le

cubrirá medio rostro (Tan 2009: 308-9).

Versión II: Pero Buda prefirió bendecir a la primera esposa con una nueva hija, esta con las piernas perfectas, pero, desgraciadamente, una mancha de color tén que le cubría la mitad del rostro (Tan 2001: 292).

La interjección “alas” se utiliza para expresar la sorpresa, la tristeza, el lamento, la preocupación, el miedo, etc. Aquí en el ejemplo 48, insertada en el texto original y marcada por guiones <<alas>>, produce una pausa que acentúa el grado de sorpresa y quizá pena que siente la gente al saber que una mancha de color tén cubre medio rostro de la segunda hija de Primera Esposa. En la primera versión, el traductor elige la interjección española “ay” y mantiene la pausa en el texto traducido para producir el mismo efecto contextual en los lectores españoles. Sin embargo, en la segunda versión, el traductor sustituye esa interjección por el adverbio “desgraciadamente”, lo que no sólo cambia el ritmo del texto original sino que también atenúa el grado de sorpresa al que se alude. Es una estrategia que, con la lexicalización, potencia una inteligibilidad indisputable.

A través de los ejemplos que hemos estudiado en este apartado, vemos que la domesticación de las interjecciones en las versiones españolas en cierto sentido “diluye” los elementos étnicos que porta el texto original.

c. La traducción del estilo directo y el uso del apóstrofe

Otra técnica de las tradiciones chinas del *story-telling* que adopta Amy Tan es el uso del estilo directo en lugar del estilo indirecto, es decir, la autora inserta lo que dice o lo que piensa la narradora u otra persona diferente del hablante directamente detrás de las locuciones como “*I/she said*”, “*I/she thought*”. Esta inserción no se indica ni mediante conjunciones ni con las marcas de puntuación sino con el uso de la mayúscula en la letra inicial de la primera palabra de la frase. Esta técnica transmite al lector una impresión de que está interviniendo en persona en ese diálogo o de que está al lado de los personajes implicados en la conversación. En *The Joy Luck Club*,

se ve una gran cantidad de estilo directo de este tipo, sobre todo cuando las madres son las narradoras.

49.

That person said, You ask for a house loan and they say no loan, because your brother is a communist. I said, You already have a house! But still she was scared (Tan 1998: 30).

Versión I: Esa persona le dijo: <<Pides un préstamo para una casa y te lo niegan, porque tu hermano es comunista.>> << Si ya tienes una casa!>>, le dije. Pero ella seguía asustada (Tan 2009: 33).

Versión II: Esa persona le dijo: “Si se te ocurriese pedir un préstamo para una casa, te lo denegarían por tener un hermano comunista.” Le dije que ya tenía una casa, pero ella seguía asustada (Tan 2001: 34).

50.

But my therapist said, Why do you blame your culture, your ethnicity? (Tan 1998: 156)

Versión I: Pero mi terapeuta me preguntó por qué culpaba a mi cultura, mi raza (Tan 2009: 205).

Versión II: Pero mi terapeuta me preguntó << ¿Por qué usted culpaba a su cultura, a su raza? >> (Tan 2001: 194).

51.

And I thought to myself, My uncle was wrong. There was no shame in my mother’s marrying Wu Tsing (Tan 1998: 225).

Versión I: ...y pensé que mi tío se equivocaba, que el matrimonio de mi madre con Wu Tsing no era en absoluto vergonzoso (Tan 2009: 299).

Versión II: ...y pensé que mi tío se había equivocado al tachar de vergonzoso el hecho de que mi madre se hubiese casado con Wu Tsing (Tan 2001: 282).

Al analizar los tres ejemplos que hemos citado, se nota que los traductores tienen dos opciones: mantener el estilo directo, indicándolo con los signos “<< >>”, como se hace en la primera versión del ejemplo 49 y en la segunda versión del

ejemplo 50, o poniéndolo entre comillas, como ocurre en la segunda versión del ejemplo 49; convertir el estilo directo en indirecto, como hacen los traductores en la primera versión del ejemplo 50 y en las traducciones del ejemplo 51. Hay que destacar que ambos traductores utilizan estas dos maneras en diferentes casos. Quizá los traductores elijan las estrategias que les parecen adecuadas tomando en consideración el contexto en el que se sitúan los casos concretos con el fin de producir un texto meta más coherente y fluido. Sin embargo, notamos que tanto la sustitución del estilo directo por el indirecto como la conservación del estilo directo pero marcado por signos de puntuación dejan que el texto traducido “se vuelva” ortográficamente “correcto” y “normal”. Además, el uso de las marcas de puntuación y de las oraciones subordinadas debilita el efecto inmediato del cambio de hablante producido por el uso del estilo directo.

Aparte del estilo directo, el apóstrofe también es una técnica muy usada en las tradiciones orales chinas. Con esta técnica, aunque el narrador o la narradora está haciendo un monólogo, siempre siente como si estuviera ante un público e intentara hacer guiños a sus oyentes pidiendo sus opiniones sobre lo que está diciendo o provocándoles la misma sensación que tiene. Según las tradiciones orales chinas, “tú” y “usted” son normalmente las personas que usa el apóstrofe.

52.

And so, while everything seemed peaceful, I knew it was not. You may wonder how a small child, only nine years old, can know these things. Now I wonder about it myself (Tan 1998: 228).

Versión I: Y así aunque todo parecía apacible, yo sabía que no lo era. Quizá te preguntes cómo una niña de sólo nueve años puede saber esas cosas. Ahora yo misma me lo pregunto (Tan 2009: 303).

Versión II: Y así aunque todo tenía aspecto de apacible, yo sabía que no lo era. Quizá alguien se pregunte cómo puede saber esas cosas una niña de tan sólo nueve años. Yo también me lo pregunto ahora (Tan 2001: 286).

53.

When the sirens cried out to warn us of bombers, my neighbors and I jumped to our feet and scurried to the deep caves to hide like wild animals. But you can't stay in the dark for so long. Something inside of you starts to fade and you become like a starving person, crazy-hungry for light (Tan 1998: 22).

Versión I: Cuando las sirenas anunciaban un bombardeo, mis vecinos y yo nos poníamos en pie de un salto y corríamos a las cuevas profundas para ocultarnos como animales salvajes. Pero no puedes permanecer en la oscuridad durante mucho tiempo. Algo dentro de tí empieza a desvanecerse y entonces te vuelves como una persona hambrienta, desesperadamente ansiosa de luz (Tan 2009: 21).

Versión II: Cuando las sirenas nos anunciaban que se acercaba un bombardeo, mis vecinos y yo nos incorporábamos de un salto y echábamos a correr hacia la profundidad de las cuevas para escondernos igual que animales salvajes. Pero es imposible permanecer en medio de la oscuridad por mucho tiempo. Algo en tu interior comienza a desvanecerse, y entonces te conviertes en una persona desesperadamente hambrienta de luz (Tan 2001: 23)

En español, cuando alguien intenta describir una situación general o un suceso que puede pasar a cualquier persona suele usar el modo impersonal u optar por utilizar la tercera persona con “uno” como sujeto. Aunque en la cultura española también existe el apóstrofe como recurso retórico, normalmente se usa con frecuencia en los discursos cuando el hablante intenta transmitir su emoción o provocar la reacción del público. Vemos en las primeras versiones de los ejemplos 52 y 53 que el traductor toma conciencia del uso especial del apóstrofe en el texto original y mantiene la segunda persona en el texto traducido, aunque a un lector español le resulta un poco brusco este cambio de persona. Sin embargo, en la segunda versión del ejemplo 52, el traductor sustituye la segunda persona por la tercera. De esta manera, el texto traducido no se dirige tan directamente a los lectores y concuerda más con las costumbres expresivas españolas. En la segunda versión del ejemplo 53, buscando la aceptación de los lectores españoles, el traductor primero usa el modo impersonal “es imposible” como una transición y luego adopta la segunda persona.

54.

So I didn't have instant love for my future husband the way you see on television

today (Tan 1998: 52).

Versión I: Como ves, no sentí un amor instantáneo hacia mi futuro marido, como hoy vemos que ocurre en los seriales de televisión (Tan 2009: 64).

Versión II: Así pues, no sentí un amor instantáneo hacia mi futuro marido, al contrario de lo que ocurre hoy en día en las series de televisión (Tan 2001: 63-4).

55.

Some are seeds that are planted when you are born, placed there by your father and mother and their ancestors before them... (Tan 1998: 245)

...algunos son semillas plantadas en nosotros cuando nacemos por nuestros padres y sus antepasados... (Tan 2009: 328).

Aparte del uso del modo impersonal y de la tercera persona, “nosotros” también es una opción que los traductores suelen elegir para sustituir la segunda persona que se emplea en el texto original. En los ejemplos 54 y 55, excepto la segunda versión del ejemplo 54, en la que se sustituye la segunda persona por “lo que ocurre”, los traductores optan por utilizar la forma plural de la primera persona, *nosotros*. Teniendo en cuenta las costumbres españolas, quizá con este modelo resulte más fácil provocar la reacción en los lectores españoles.

56.

You couldn't go to an insurance company back then and say, Somebody did this damage, pay me a million dollars. In those days, you were unlucky if you had exhausted your own possibilities (Tan 1998: 53).

Versión I: En aquellos tiempos no podías ir a una compañía de seguros, decir que alguien te había causado tales daños, y pedir un millón de dólares. No, en aquel entonces, si habías agotado tus posibilidades, mala suerte (Tan 2009: 65).

Versión II: En aquel entonces no podías ir a una compañía de seguros, decir <<Alguien me ha causado estos daños>>, y pedir que te pagaran un millón de dólares. No, en aquellos tiempos, si habías agotado tus posibilidades, peor para ti (Tan 2001: 64).

En el ejemplo 56, vemos que mientras que el hablante narra en segunda

persona, inserta de repente la frase “Somebody did this damage, pay me a million dollars” en estilo directo. En realidad, esta frase insertada es una oración compuesta formada por dos yuxtapuestas cuyos sujetos no concuerdan. Además, en esta oración no se usa ningún conector. Sin duda, el texto original ha lanzado un gran reto a los traductores de las versiones españolas. Para solucionar este problema, en la primera versión, el traductor opta por transformar el estilo directo en indirecto y decir toda la frase en segunda persona. En cambio, en la segunda versión, el traductor sólo transmite la primera mitad de la frase insertada en estilo directo marcándola con las comillas y narra la segunda mitad en estilo indirecto y en segunda persona.

Al analizar los ejemplos que hemos citado anteriormente, notamos que, aunque en ambas versiones se mantienen en diferente grado las tradiciones de la oralidad china, los traductores domestican en mayor o menor medida las características estilísticas de la obra original para que el texto traducido no resulte tan exótico o extraño para los lectores meta. Los traductores siempre están negociando y mediando entre las culturas implicadas y haciendo concesiones para aliviar la tensión entre diferentes fuerzas culturales, lo que pone de manifiesto que no se puede definir la traducción postcolonial en términos binarios.

4.4.2 La traducción de los elementos chinos

Al traducir obras de culturas minoritarias o marginadas a una cultura dominante, la carga cultural suele ser muy elevada y las dificultades se ven en todos los niveles textuales y en todos los aspectos socioculturales. Cuanto más marginada está la cultura minoritaria o cuanto más alejadas estén las dos culturas, la carga informativa resulta más inaccesible, incluso hasta un grado intolerable. Tymoczko ha enumerado las dificultades con las que el traductor tiene que enfrentarse al intentar trasladar una cultura marginada a otra dominante:

issues related to the interpretation of material culture (such as food, dress, tools) and social culture (including law, economics, customs, and so forth), history,

values, and world view; problems with the transference of literary features such as genre, form, performance conventions, and literary allusions; as well as the inevitable questions of linguistic interface. For all these reasons the information load of translations of such marginalized texts is often very high –in fact it is at risk of being intolerably high. Because neither the cultural content nor the literary framework of such texts is familiar to the receiving audience, the reception problems posed by marginalized texts in translation are acute (1999b: 47).

En los apartados anteriores, hemos estudiado la traducción de las tradiciones orales chinas que forman parte del estilo creativo de la autora. Vemos que el transplante de la oralidad al inglés o la traducción de esta oralidad a otros sistemas literarios, por ejemplo, el español, podrá introducir innovaciones o transformaciones en el género literario occidental *novela*. En esta parte y en las posteriores, nos adentraremos en la traducción de los elementos chinos insertados en el texto original que se relacionan con valores tradicionales chinos, costumbres y comida chinas, alusiones literarias y mitológicas chinas, etc. Franco Aixelá denomina los elementos culturales insertados en el texto original “Culture-specific items (CSI)”, que son:

Those textually actualized items whose function and connotations in a source text involve a translation problem in their transference to a target text, whenever this problem is a product of the nonexistence of the referred item or of its different intertextual status in the cultural system of the readers of the target text ([1996] 2007: 58).

Empezaremos por los factores más específicos, tales como la traducción de los topónimos, los nombres de personas, los términos de los conceptos chinos, la comida, las alusiones, la reescritura de los mitos y leyendas, etc., y luego pasaremos a la traducción de la lengua híbrida que usa la autora y a los factores ideológicos que condicionan la elección de las estrategias traslativas.

a. El cambio tipográfico entre el texto original y los textos traducidos

En el texto original, la autora introduce muchos términos chinos como marca de su cultura étnica. Estos términos se pueden dividir en dos categorías: los términos

chinos que ya son familiares para los estadounidenses y están incluidos en los diccionarios americanos (por ejemplo, “mah jong”, que proviene del shanghaiés o ningbonés; “yin” y “yang”, términos filosóficos; “wonton”, “chow mein”, “dim sum”, etc., nombres de comidas que provienen del cantonés); términos chinos desconocidos para los americanos, que tampoco están incluidos en los diccionarios (tales como *zongzi*, *chaswei*, *dyansyin*, *syaumei*, que son nombres de comidas, o *li*, *yuan*, unidades de medición y de moneda, etc). En cuanto a los términos de la primera categoría, que para los lectores americanos ya son tan conocidos que forman parte de su propia cultura, la autora los usa como palabras normales sin hacer ninguna indicación tipográfica ni dar ninguna explicación; en cuanto a los de la segunda categoría, la autora los marca en cursiva y luego añade explicaciones concisas y sencillas para facilitar el entendimiento a los lectores americanos.

Aunque en las últimas tres décadas España se ha ido convirtiendo en un país que acoge inmigrantes de múltiples orígenes, en comparación con Estados Unidos, país de inmigrantes, donde tienen lugar constantes contactos entre culturas de múltiples orígenes, todavía no tiene tanta experiencia en la gestión de los intercambios culturales y la fusión multicultural. Vemos que muchos términos que son familiares para un lector americano y entran en los diccionarios americanos resultan desconocidos a un lector español y le provocan una sensación exótica. Notamos que en las dos traducciones españolas los traductores no sólo mantienen los términos de la segunda categoría en cursiva, sino que también convierten algunos términos de la primera categoría en cursiva, por ejemplo, *mah jong*, *wonton*, *chow mein*, *dim sum* para indicar su procedencia extranjera. Sin embargo, este cambio tipográfico no siempre resulta eficaz para revelar el significado de ciertos términos. A pesar de que los lectores puedan hacer deducciones según el contexto, en muchas ocasiones fracasarán a la hora de lograrlo, o bien por falta de información contextual, o bien porque el mismo término aparece en diferentes páginas y la autora sólo las explica una vez (normalmente las explicaciones aparecen cuando el término sale por primera vez, pero en ciertas ocasiones al principio la autora no deja ninguna explicación y lo

explica cuando este término vuelve a aparecer). Frente a la opción de las glosas, cabe plantearse la posibilidad de explicar estos elementos culturalmente específicos en un glosario general que puede adjuntarse al final del libro. Los siguientes ejemplos darán una buena ilustración al respecto:

57.

We lived on Waverly Place, in a warm, clean, two-bedroom flat that sat above a small Chinese bakery specializing in steamed pastries and dim sum (Tan 1998: 90).

Versión I: Vivíamos en Waverly Place, en un piso cálido, limpio, de dos dormitorios, encima de una pequeña panadería china especializada en pastas al vapor y dim sum (Tan 2009: 114).

Versión II: Vivíamos en Waverly Place, en un piso de dos dormitorios, cálido y limpio, encima de una pequeña panadería china que se especializaba en pastas preparadas al vapor y dim sum (Tan 2001: 109).

La palabra “dim sum”, aunque proviene del dialecto cantonés, ya está incluida en el diccionario *Oxford*, según el cual se refiere a “a Chinese dish or meal consisting of small pieces of food wrapped in sheets of dough”. Sin embargo, en los diccionarios del español todavía no se puede encontrar ninguna explicación sobre este término. Vemos que en las versiones españolas los traductores sólo hacen ajustes tipográficos, convirtiendo el término en cursiva, pero sin dar ninguna explicación. Aunque según el contexto se puede deducir que es un tipo de comida china, a un lector español aún no le queda claro qué es y cómo es.

58.

“He is American,” warned my mother, as if I had been too blind to notice. A *waigoren*.” (Tan 1998: 117).

Versión I: –Es americano –me advertió, como si hubiera estado demasiado ciega para darme cuenta–. Un *waigoren*. (Tan 2009: 153)

Versión II: –Es americano –señaló, como si yo hubiera estado demasiado ciega para advertirlo–. Un *waigoren*. (Tan 2001: 146)

59.

“Last week,” she said, ... “the *waigoren* accuse me.” She referred to all Caucasians as *waigoren*, foreigners. (Tan 1998: 199)

Versión I: –La semana pasada el *waigoren* me acusó –Se refería a todos los occidentales como *waigoren*, extranjeros–. (Tan 2009: 266)

Versión II. La semana pasada –añadió ... –el *waigoren* me acusó –Cuando hablaba de personas de raza blanca se refería a ellos como *waigoren*, <<extranjeros>>–. (Tan 2009: 251)

En la obra original, el término *waigoren* aparece en la página 117 (ejemplo 58) y la 199 (el ejemplo 59). Cuando este término aparece por primera vez, la autora no añade ninguna explicación. En este caso, según el contexto, es muy posible que un lector que no sabe el idioma chino deduzca que el *waigoren* equivalerá a *americano*. Sin embargo, el significado exacto de este término es “extranjeros”, como explica la autora en el ejemplo 59. A través de estos dos casos, vemos que aunque ambos traductores traducen “fielmente” el texto original, y deciden no introducir ninguna información extra que no existe en el texto original, un lector español podrá hacer una asociación incorrecta. Además, con tantos términos insertados en el texto traducido, es muy posible que un lector ya se olvide de dónde ha aparecido este término por primera vez. En este caso, vuelve a demostrarse la utilidad de un glosario general que facilite la localización del significado de los términos con rapidez.

Pese a que existen muchos debates sobre el uso de las notas a pie de la página, no se puede negar que, en muchas ocasiones, constituyen una herramienta de utilidad a la hora de “reducir” la distancia entre las culturas. La unidad de medición “li” aparece en el preámbulo de la primera parte en el texto original. Como en el texto original esta parte se escribe en cursiva, “li”, término chino que no resulta familiar en la cultura americana, se incluye sin cambio tipográfico. En las traducciones, vemos que los traductores no sólo mantienen esta característica tipográfica sino que también añaden una nota al pie de la página para dar explicaciones a los lectores españoles (como las dos versiones son iguales, sólo citamos una traducción).

60.

Then the woman and the swan sailed across an ocean many thousands of li wide, stretching their necks toward America (Tan 1998: 17)

Luego la mujer y el cisne navegaron a través de un océano que tenía muchos li de extensión, estirando sus cuellos hacia Estados Unidos.*

* Medida lineal china, equivalente a unos 540 metros (*N. del t.*) (Tan 2009: 15)

A veces, a través del uso de las marcas tipográficas, se ven las diferentes presuposiciones que hacen los traductores acerca del grupo de lectores meta. En los siguientes dos ejemplos, la autora introduce los conceptos “yin” y “yang” sin hacer ninguna marca tipográfica. En las versiones españolas, los dos traductores adoptan diferentes maneras: el traductor de la primera versión, creyendo que estos dos términos también son familiares para los lectores españoles, “traslada” las dos palabras intactas al texto traducido; al contrario, el traductor de la segunda traducción, suponiendo que los lectores españoles todavía no tienen mucho conocimiento sobre la filosofía tradicional china, marca los dos términos en cursiva para explicitar su origen exótico.

61.

“For woman is yin,” she cried sadly, “the darkness within, where untempered passions lie. And man is yang, bright truth lighting our minds.” (Tan 1998: 81; énfasis nuestro)

Versión I: –Pues la mujer es yin –exclamó tristemente–, la oscuridad interior, donde yacen las pasiones inmoderadas. Y el hombre es yang, la brillante verdad que ilumina nuestra mente (Tan 2009: 105; énfasis nuestro).

Versión II: –Pues la mujer es yin –exclamó desconsolada–, la oscuridad interior, donde moran las pasiones desenfrenadas; en tanto que el hombre es yang, la verdad que con su luz ilumina nuestra mente. (Tan 2001: 102; énfasis nuestro).

62.

...we became inseparable, two halves creating the whole: yin and yang. (Tan 1998: 117; énfasis nuestro)

Versión I: ...nos hicimos inseparables, dos mitades que creaban el todo: yin y

yang. (Tan 2009:154; énfasis nuestro).

Versión II: ...nos hicimos inseparables, las dos mitades de un mismo todo: yin y yang. (Tan 2001:147; énfasis nuestro).

Por lo que hemos estudiado en esta parte, vemos que aunque a veces las marcas tipográficas, sobre todo, la cursiva, constituyen una manera útil para indicar la procedencia exótica de ciertos términos, no resulta suficientemente eficaz para explicar de manera adecuada la información cultural implícita. En este caso, el glosario general o las notas a pie de página pueden ser un recurso válido para transmitir a los lectores españoles los conocimientos culturales. No obstante, el traductor o la traductora ha de prestar atención a cómo controlar bien la cantidad de información añadida. Si elabora el texto explicativo de forma extensa, la traducción correrá el riesgo de convertirse en una enciclopedia de las culturas étnicas que dificultará la lectura y desanimará a los lectores.

b. La traducción de los nombres propios

Los nombres propios, que sirven para hacer referencia a los individuos, a los lugares, a las instituciones sociales, etc., constituyen una parte imprescindible de una cultura. No es exagerado decir que los nombres propios representan la cultura de que forman parte de manera condensada, porque en ellos se proyectan la esencia cultural, la historia, las actitudes y creencias de la gente, la visión del mundo y el modo de vivir de un pueblo, etc. Según Hermans, los nombres propios se pueden dividir en dos categorías: los convencionales, que son “those ‘seen as unmotivated’ and thus as having no meaning of themselves” y los “motivados”, que “range from ‘suggestive’ to overtly ‘expressive’ names and nicknames, and include those fictional as well as non-fictional names around which certain historical or cultural associations have accrued in the context of a particular culture” (en Franco Aixelá [1996] 2007: 59). A la hora de traducir los nombres propios de la primera categoría, se tiende a adoptar estrategias como la repetición o la transliteración, excepto los que ya tienen traducciones preestablecidas o convencionales que forman parte del bagaje cognitivo

de la cultura meta, por ejemplo, los topónimos conocidos o los nombres de los personajes históricos de importancia, etc. En cuanto a los de la segunda categoría, se ve una tendencia a una traducción lingüística en la que no se explicitan sus connotaciones culturales con el fin de aumentar su expresividad.

Sin embargo, según algunos teóricos de la traductología, como Tymoczko, esta manera “literal” de traducir los nombres propios provocar problemas en la cultura meta; de ahí que haya que darse cuenta de que “in addition to serving as labels and having semantic content and semiotic functions, proper names must in some way be memorable so as to serve their function as indicators of unique objects” (Tymoczko 1999b: 225). Sin embargo, también notamos que esta “memorabilidad” siempre se pierde en el proceso de traducción. Como indica Tymoczko:

it is easy to see that memorability might be put in jeopardy by certain phonological transpositions or transferences in the receptor language. In particular, when the information load in a translation is high because of the importation of many names with an unfamiliar foreign phonology and/or orthography, these aspects of naming –recognizability and memorability –become compromised; it becomes hard for the receptor audience to “keep the names straight” in literary works and historical materials alike (1999b: 225-6).

¿Cómo traducir los nombres propios? Parece que los traductores entran en un callejón sin salida: “if the name is transferred orthographically, the name is lost because a new name is created phonologically; and if the name is translated, the name is lost because a new name is created orthographically or semantically” (Tymoczko 1999b: 239). A continuación, vamos a ver cómo tratan estos nombres propios los traductores de *The Joy Luck Club*.

Los topónimos

Sin duda alguna, los topónimos en muchas ocasiones no sólo constituyen un signo que hace referencia a un país, a un lugar o a una calle, sino que también acarrear una profunda connotación histórica y cultural. En cierto sentido, la evolución de los topónimos deja ver los acontecimientos o transformaciones que han tenido lugar en un país o en un lugar a lo largo de la historia. Además, en el contexto

postcolonial, los topónimos también cobran un nuevo sentido político e ideológico. El rechazo de los nombres que impusieron los excolonizadores ha llegado a ser una de las medidas de resistencia tomadas por los países excolonizados o los marginados contra el imperialismo y en favor de la independencia política y la consolidación de sus culturas nacionales.

La traducción de los topónimos chinos a los idiomas occidentales se realizó por la vía de la transcripción fonética. Sin embargo, esta transcripción no se llevó a cabo según la pronunciación de los chinos sino según la de los occidentales. Con el transcurso del tiempo, estas transcripciones “inadecuadas” se han convertido en las formas “estándares” e incluso “oficiales” que designan los lugares chinos en estos idiomas. En este sentido, se puede decir que es Occidente el que ha impuesto su versión de los topónimos chinos a China y al tiempo ha silenciado sus propias voces. Por ejemplo, aunque en los últimos años, Beijing, traducción fonética según el pinyin del mandarín chino, va siendo conocido por los occidentales como la forma estándar de la capital de China, Peking o Pekín todavía es la forma más usada en los países anglo-americanos o en España. Hemos de destacar que los cambios morfológicos en la traducción de los topónimos chinos constituyen una reivindicación política. El uso cada día más frecuente de las traducciones “corregidas” de los topónimos chinos supone la elevación de la posición política de China en el mundo.

En la novela, como las historias de las madres se desarrollan en la China de la Segunda Guerra Mundial, los topónimos chinos se han convertido en puntos geográficos que marcan sus rutas hacia los Estados Unidos. Vemos que en la novela aparecen los siguientes topónimos: Shanghai, Kweilin, Nanking, Chungking, Taiyuan, Wushi, Ningpo, Tientsin, Peking, Tsinan, Petaiho, Hangchow, Toishan, Shenzhen, etc., que son ciudades; Shantung, Canton, Kwangsi, etc., que son provincias; calles como Huangshi Dong Lu, Weichang Lu, etc.; lugares de interés como Tai Lake, West Lake, Six Harmonies Pagoda, Monastery of the Spirits’s Retreat, etc. En el último capítulo de la novela, “A Pair of Tickets”, la autora también habla de los cambios morfológicos

de los topónimos chinos que ponen de manifiesto las transformaciones que han tenido lugar en China:

In less than three hours, we will be in Guangzhou, which my guidebook tells me is how one properly refers to Canton these days. It seems all the cities I have heard of, except Shanghai, have changed their spellings. *I think they are saying China has changed in other ways as well.* Chungking is Chongqing. And Kweilin is Guilin (Tan 1998: 268; énfasis mío).

Hemos visto que, en ambas versiones españolas, al traducir los topónimos con que se denominan los lugares chinos que no son muy conocidos para los lectores españoles o no “too strongly embedded in the intertextuality of the target language” (Franco Aixelá [1996] 2007: 68), los traductores copian al pie de la letra lo que usa la autora en el texto original; al tratar los topónimos que hacen referencia a lugares chinos no tan desconocidos en España, tales como Peking y Shenzhen, los traductores adoptan formas apropiadas en español, escribiéndolos como Pekín y Shenze respectivamente. En cuanto a los nombres de lugares de interés, tales como Tai Lake, West Lake, Six Harmonies Pagoda, Monastery of the Spirits’s Retreat, se traducen literalmente como Lago Tai, Lago Occidental, la pagoda de las Seis Armonías, el Monasterio del Retiro de los Espíritus.

Como los textos postcoloniales, en nuestro caso las novelas de Amy Tan, en cierto sentido “en sí ya llevan la carga de la traducción, ya constituyen una traducción, han surgido como resultado de un proceso traductor en el ámbito de la creación” (Sales 2004: 466), los topónimos chinos que usa la autora en el texto original en realidad son la versión americana de los topónimos chinos. Aunque biológicamente es china, en ciertas ocasiones la autora conoce China desde una perspectiva occidental, y esta versión americana de los topónimos chinos en cierto sentido puede ser una señal que marca la parte americana de su identidad híbrida. Por lo tanto, aunque en los párrafos anteriores hablamos de la traducción de los topónimos en el sentido político, no estamos a favor de traducir estos topónimos según su pronunciación estándar del

chino mandarín.

A la hora de retrotraducir estos topónimos, merece la pena mencionar la versión de Tian. Tomamos la traducción de la cita que hemos traído en este apartado como ejemplo. A diferencia de las otras traductoras, que omiten las diferentes formas de los topónimos diciendo simplemente “Parece que todas las ciudades de que he oído hablar, excepto Shanghai, han cambiado la forma en que se deletrea”, Tian mantiene las “antiguas” formas occidentales en su texto traducido para que los lectores chinos puedan percibir los cambios morfológicos que se producen en la traducción de los topónimos. Además, la traductora también añade un modificador al verbo “change” de la frase “China has changed in other ways as well”, traduciéndola como “... en China se han producido muchos cambios *titánicos* y *estremecedores* en diversos aspectos” para poner énfasis en el sentido polifónico de estos cambios morfológicos de los topónimos chinos. Lo que sigue es su traducción:

再过三个多小时，我们就要到达广州了。旅游书上说广州(Guangzhou)就是以前的 Canton，我所知道的许多城市，除了上海之外，都改变了它们的英文拼法，这还说明中国在许多方面发生了天翻地覆的变化。重庆(Chungking)是 Chongqing，桂林(Kweilin)是 Guilin，…… (1992: 291).

Los nombres de las personas

En *The Joy Luck Club*, la autora introduce muchos nombres chinos que tienen sus propias connotaciones. Como es sabido, aparte de la lengua que habla una persona, su nombre también constituye una marca de su identidad cultural, porque cada cultura tiene su propia manera de construir los nombres. En la cultura china, cuando nace un bebé sus padres o familiares siempre eligen caracteres con pronunciación melodiosa y que al mismo tiempo contienen significados positivos o prometedores con el fin de desear al recién nacido un futuro brillante o expresar el deseo familiar que aspiran colmar. En muchas ocasiones, los nombres chinos constituyen un significante en el que se combinan valores semánticos, semióticos y estéticos. Por la intensa carga cultural que llevan los nombres, al transmitirlos a otra cultura surgen muchos

problemas, como indica Tymoczko:

Not only do names in many cultures have lexical meaning, they function as sociolinguistic signs, indicating tribal and family affiliation; gender and class; racial, ethnic, national, and religious identity; and the like. They are dense signifiers, signs of essential structures of human societies. Thus, names are often among the semiotic elements of a text that are the most urgent to transpose and at the same time the most problematic to translate, in part because their semiotic significance is so often culturally specific and dependent on cultural paradigms (1999b: 224).

Como hemos dicho anteriormente, la obra original en sí misma constituye una traducción. En este sentido, los nombres chinos que usa la autora en el texto original ya suponen una traducción según su entendimiento de la cultura china. Sin embargo, parece que la autora sólo pone énfasis en los significados semánticos de los nombres ignorando otros factores muy importantes que hay que tomar en consideración al elegir los caracteres chinos, por ejemplo, el sonido de los caracteres o el género de la persona, etc.

En la cultura china, aunque a la hora de dar nombre a una persona la gente prefiere elegir caracteres chinos que llevan sentidos especiales, no todos los caracteres son adecuados para formar un nombre. Además, el género también es un factor que hay que tomar en consideración. En general, si el nombre es para una chica, se inclina a elegir caracteres que están asociados a la ternura, el carácter minucioso y sentimental que se atribuye culturalmente a las mujeres, por ejemplo, las plantas, como “花” (*hua*, flor), 柳 (*liu*, sauce), los fenómenos naturales, “云” (*yu*, nube), “雨” (*yu*, lluvia), las piedras preciosas, “玉” (*yu*, jade), los adjetivos, “美” (*mei*, hermoso), “洁” (*jie*, puro), etc. Si el nombre es para un chico, se prefieren los caracteres que están relacionados con la firmeza o la fuerza, y las palabras que destacan la masculinidad, por ejemplo, las plantas, “松” (*song*, pino), “杨” (*yang*, álamo), los fenómenos naturales, “风” (*feng*, viento), “海” (*hai*, océano), “峰” (*feng*, cumbre), los adjetivos, “刚” (*gang*, firme), “强” (*qiang*, fuerte), etc.

Al traducir estos nombres chinos, para los traductores de las versiones castellanas parece que no es necesario tomar en consideración los factores que acabamos de mencionar. Ambos traductores trasladan directamente a los textos traducidos los nombres chinos y las explicaciones que ha dado la autora, concediéndole toda la confianza sin poner en duda su autoridad y autenticidad como autora única. Sin embargo, para las traductoras de las versiones chinas, al retrotraducir estos nombres, la tarea no resulta muy fácil, porque los factores que ignora la autora dificultan y complican la elección de los caracteres y para ellas, como dice Tymoczko:

To give up the sound or the meaning or the semiotic value of a name, the name as label or descriptor or cultural sign that picks out a person or character as a unique referent and situates the person in the environment, is to give up something central to identity as defined by one's own self and one's own culture (1999b: 238-9).

A continuación, veremos algunos ejemplos interesantes. En el capítulo “The Red Candle”, la autora denomina al marido de An-mei “Tyan-yu”, cuyo significado es: “tyan for ‘sky’...and yu, meaning ‘leftovers’” (Tan 1998: 51). Como la construcción de este nombre corresponde a las costumbres y los criterios de formar un nombre masculino, en todas las versiones chinas se traduce como “天余” (*tian yu*). Sin embargo, en cuanto a otros nombres, parece que las traductoras no llegan a un acuerdo. En el capítulo “Waiting between the Trees”, Ying-ying explica que su propio nombre significa “Clear Reflection” (Tan 1998: 243). En la versión de Tian y la de Cheng, las traductoras traducen este nombre como “映映” (*ying ying*, con la cuarta entonación) que no sólo corresponde a Ying-ying fonéticamente sino que también coincide con el significado que explica la protagonista. Sin embargo, generalmente la palabra “映” se usa como verbo y al formar un nombre se utilizan más frecuentemente los sustantivos o los adjetivos. Además, aunque en muchas ocasiones los nombres femeninos se construyen por la duplicación del mismo carácter, la repetición de *ying*

con la cuarta entonación no es una forma usual. En la versión de Yu, se traduce este nombre como “莹影” (*ying ying*, el primer carácter lleva la segunda entonación y el segundo, la tercera), que nos parece más adecuado y suena más evocador, porque “莹” es adjetivo y significa “claro” o “cristalino”; “影” es sustantivo y significa “sombra” o “reflejo”.

El caso más complicado es la traducción de Suyuan, el personaje más importante de la novela, que es la organizadora de “the Joy Luck Club” y el único miembro del club que falta en la mesa de *mah jong*, porque murió de un aneurisma cerebral. Aunque desde el comienzo de la novela Suyuan está ausente y sus historias han sido relatadas por su hija Jing-mei, es el personaje que mantiene el hilo conductor de todo el libro. Al dar nombre a este personaje “central”, la autora elige las palabras con todo esmero. Como explica la autora en la obra, “Suyuan” no es un nombre ordinario. Este nombre no sólo contiene una connotación profunda sino que también revela la intención creativa de la novela. Como hemos dicho en apartados anteriores, con la ausencia de Suyuan la autora intenta crear una sensación de desequilibrio; a lo largo de la novela, las hijas se esfuerzan para romperlo e intentan alcanzar una situación armónica. Al final de la novela, Jing-mei, sustituta de Suyuan, viaja a China y se reúne con las medio hermanas que Suyuan dejó en dicho país. Con esta última escena, la novela termina felizmente con el cumplimiento del deseo que Suyuan albergó durante toda su vida. A continuación, veremos cómo el padre de Jing-mei explica en el texto original los significados de este nombre en su “inglés roto”:

63.

“‘Suyuan,’” he says... “The way she write it in Chinese, it mean ‘Long-Cherished Wish.’ Quite a fancy name, not so ordinary like flower name. See this first character, it mean something like ‘Forever Never Forgotten.’ But there is another way to write ‘Suyuan.’ Sound exactly the same, but the meaning is opposite.” His finger creates the brushstrokes of another character. “The first part look the same: ‘Never Forgotten.’ But the last part add to first part make the whole word mean ‘Long-Held Grudge.’ Your mother get angry with me, I tell her her name should be Grudge.” (Tan 1998: 280).

–Suyuan... Tal como ella lo usaba significa <<Deseo largamente acariciado>>. Es un nombre muy elegante, no tan ordinario como un nombre de flor. Mira este primer ideograma, que significa algo así como <<Eternamente nunca olvidada>>. Pero hay otra manera de escribir <<Suyuan>>, que suena exactamente igual, pero su significado es el contrario. –Su dedo traza otro ideograma–. La primera parte es igual, <<nunca olvidada>>, pero la otra parte que completa la palabra significa <<rencor largamente mantenido>>. Tu madre se enfadaba conmigo cuando le decía que debería llamarse Rencor (Tan 2009: 377).

En chino, hay dos palabras que tienen el significado de ‘Long-Cherished Wish’: “宿愿” y “夙愿”. Sin embargo, según las explicaciones que da el padre de Jing-mei, al cambiar el segundo carácter que compone esta palabra, el vocablo nuevo cobrará el sentido de ‘Long-Held Grudge’, que es totalmente contrario a ‘Long-Cherished Wish’. De esta manera, “夙愿” se puede excluir de la lista, porque si cambiamos el segundo carácter “愿” de “宿愿” por el “怨”, la nueva palabra “宿怨” corresponde a ‘Long-Held Grudge’. En las versiones de Tian y Yu, las traductoras traducen “Suyuan” como “宿愿” siguiendo las explicaciones del texto original. Sin embargo, en la versión de Cheng, este nombre se traduce como “素云” (*su yun*). Quizá la traductora tome en consideración que a pesar de que “宿愿” sea la palabra exacta que quiere insertar la autora en el texto original, no es una palabra adecuada para ser un nombre. Para reducir la sensación de extrañeza que tendrá un lector chino, la traductora reconstruye este nombre según criterios chinos eligiendo dos caracteres que se usan con frecuencia en los nombres femeninos y se pronuncian fonéticamente parecidos a Suyuan pero con significados distintos (“素” significa “simple o de color claro” y “云” es nube). Al mismo tiempo, elimina la parte que contiene la explicación sobre el nombre en el texto traducido.

La traducción del nombre Jing-mei también es un poco complicada. Primero, veremos cómo explica su padre en el texto original los significados implícitos en el nombre de Jing-mei:

64.

“‘Jing’ like excellent *jing*. Not just good, it’s something pure, essential, the best

quality. *Jing* is good leftover stuff when you take impurities out of something like gold, or rice, or salt. So what is left –just pure essence. And ‘Mei,’ this is common *mei*, as in *meimei*, ‘younger sister.’” (Tan 1998: 280-1).

Ese *jing* tiene un sentido de excelente, no sólo bueno, sino algo puro, esencial, de la mejor calidad. *Jing* es lo bueno que queda cuando quitas las impurezas de algo como el oro, el arroz o la sal, de modo que lo restante... es la esencia pura. En cuanto a Mei es el *mei* común, como en *meimei*, <<hermana menor>> (Tan 2009: 378).

Según la pronunciación y la explicación del carácter *Jing*, en chino encontramos tres caracteres candidatos: “精”, “菁” y “晶”. Aunque los significados de los tres caracteres se diferencian sutilmente (“精” pone énfasis en lo fino y lo refinado, “菁”, lo esencial y “晶” se refiere a algo cristalizado y puro), el significado principal se centra en “lo bueno y lo esencial”. En las versiones chinas, aparecen las tres opciones. En cuanto al segundo carácter *Mei*, la explicación es muy clara: en chino el carácter “妹” sólo significa “hermana”. En la versión de Tian, se traduce este nombre como “晶妹” y en la traducción de Yu, “菁妹”. Sin embargo, en la versión de Cheng, la traductora vuelve a apropiarse de este nombre traduciéndolo como “精美” (el segundo carácter se pronuncia *mei* y significa bueno) y reescribiendo las explicaciones en el texto original. Quizá la traductora percibiera que el carácter “妹”, que aparece más frecuente en los nombres femeninos de las personas rurales, no es muy adecuado para denominar a una chica que vive en una ciudad metropolitana.

En las versiones españolas de estos dos ejemplos, aparte del “embellecimiento” del inglés roto que habla el padre de Jing-mei (estudiaremos la traducción del lenguaje híbrido en apartados posteriores), los traductores transmiten los nombres y sus explicaciones a los textos traducidos. Sin embargo, notamos que quizá tanto los lectores como los traductores no sean capaces de tener en cuenta la complejidad de los factores culturales que traen consigo estos nombres chinos. En este sentido, también podemos decir que “the translated text is irredeemably partial in its interpretation” (Venuti 1995: 61) y los traductores, condicionados por sus conocimientos limitados sobre las culturas implicadas en el proceso de traducción, no son capaces de captar

toda la información implícita.

Aparte de los nombres chinos, la autora también explica ciertos nombres occidentales desde el punto de vista chino. En la novela, aunque Lindo denomina a sus dos hijos con nombres occidentales esperando que puedan integrarse bien en la sociedad americana, no puede escapar a la mentalidad china y elige nombres que, a su parecer, tienen sentidos especiales. En los siguientes dos ejemplos, veremos cómo Lindo “deshace” los nombres “Winston” y “Vincent” según su mentalidad china. Aportamos aquí las versiones españolas y chinas, que comentaremos a continuación.

65.

I named him Winston because I liked the meaning of those two words “wins ton.” I wanted to raise a son who would win many things, praise, money, a good life. (Tan 1998: 265)

Versión I: Le puse Winston porque me gustaba el significado de esas dos palabras, <<wins ton>>.* Quería criar un hijo que pudiera ganar muchas cosas, alabanzas, dineros, una buena vida.

* En inglés, <<gana toneladas>>. (*N.del t.*) (Tan 2009: 355).

Versión II: Le puse por nombre Winston porque me gustaba el significado de esas dos palabras.* Quería criar un hijo capaz de ganar muchas cosas: elogios, dinero, una buena posición.

*En inglés, *win* significa <<ganar>>, y *ton*, <<tonelada>>. (*N.del t.*) (Tan 2001: 334)

Tian: 我给他起名叫温斯顿, 因为我喜欢 “Wins ton” 这两个单词的意思, 我想要培养一个能赢来许多东西的儿子, 赞赏啊, 金钱啊, 幸福生活什么的。 (1992: 287)

Yu: 我为他起名叫温士敦, 因为我喜欢这三个字的含义, 我想要养育一个儿子, 无往不利, 在各个方面恭敬而温文的连胜: 风度、学养、人生。 (1990: 291)

Cheng: 你大哥温斯顿。我之所以喜欢这个名字, 是因为它的意思是 “赢得吨” *, 我要培养一个一生可以赢得好多好多的儿子, 他要赢得许多东西: 钱财、声誉、富裕的生活……

* “wins”, 赢得; “ton”, 吨。 (2006: 258)

66.

Two years after Winston was born, I had your other brother, Vincent. I named him Vincent, which sounds like “win cent,” the sound of making money, because I was beginning to think we did not have enough (Tan 1998: 265).

Versión I: Dos años después del nacimiento de Winston, llegó tu otro hermano, Vincent. Le llamé Vincent, que suena como <<win cent>>.* para hacer dinero, porque empezaba a pensar que no teníamos suficiente.

*En inglés <<gana cientos>>. (*N.del t.*) (Tan 2009: 355)

Versión II: Dos años después de que naciese Winston, llegó tu otro hermano, Vincent. Le llamé Vincent* para que hiciera dinero, porque comenzaba a pensar que no teníamos bastante.

*Juego de palabras intraducible entre *win*, <<ganar>>, y *cent*, <<ciento>>. (*N.del t.*) (Tan 2001: 335)

Tian: 温斯顿出生两年后，我又有了你的二哥文森特，给他起名叫文森特，听起来象是 “Win cent”，赚钱的意思，因为我发现钱不够用。(1992: 287)

Yu: 温士敦出生之后两年，我有了你另一个哥哥，温胜。我为他命名温胜，为着旗开得胜，因为我开始想到，我们有所不足，我们不能长久示弱。(1990: 291)

Cheng 温斯顿出生两年后，我又有了你另一个哥哥文森特，我之所以为他取这个名字，是因为这发音赢得百，也是赚钱的声音。

*“win”，赢得；“cent”，百。(2006: 259)

Vemos que Lindo deshace los nombres occidentales Winston y Vincent como “Wins-ton” y “V(w)in-cent”. O mejor dicho, a su parecer, “Winston” y “Vincent” son dos palabras que se componen de dos significantes. Aquí la autora elabora un juego de palabras, usando los vocablos del inglés como materia prima pero organizándolos según la mentalidad china. Estos dos ejemplos demuestran plenamente la hibridez cultural de la obra y la identidad híbrida de la autora. En las versiones españolas, parece que los traductores no logran encontrar otro medio que añadir notas a pie de la página para dar explicaciones a los lectores españoles sobre este juego de palabras. Sin embargo, notamos que en la primera versión española el traductor mantiene la forma descompuesta de los dos nombres en el texto traducido y en las notas sólo explica el significado de estas formas. En cambio, en la segunda versión, el traductor

elimina las formas desconstruidas de los nombres en el texto meta y las pone y explica en las notas al pie de la página. Quizá de esta manera, el traductor intente crear un texto meta más fluido y reducir la sensación de extrañeza provocada por estos modos de desconstruir las palabras.

Esta hibridación cultural no sólo trae dificultades a las traductoras de las versiones españolas sino también a las traductoras de las versiones chinas. En las tres ediciones chinas, vemos que las tres traductoras adoptan estrategias diferentes. Tian primero traduce los nombres “Winston” y “Vincent” al chino según la pronunciación y luego traslada las formas descompuestas “wins ton” y “win cent” al texto traducido. Quizá la traductora suponga que su lector meta cuenta con cierto nivel de inglés y a través del contexto no le resulte difícil entender lo que quiere decir la autora. Yu opta por hacer una transcripción fonética de estos nombres en chino y luego “eleva” las connotaciones que llevan estos nombres, traduciendo “praise, money, a good life” del ejemplo 65 como “elegancia, erudición y buena vida” y virtiendo “making money” del ejemplo 66 como “siempre puede conseguir la victoria en la primera batalla”. En su versión, no se mantienen las formas descompuestas de las palabras inglesas. En la versión de Cheng, la traductora no sólo translitera los nombres occidentales sino que también traduce literalmente las formas deshechas de los nombres en chino como “贏得吨” y “贏得百”. Además, para evitar confusiones, la traductora añade notas a pie de página para explicar qué significan las palabras inglesas que se usan en el texto original. En cuanto a la traducción de estos dos ejemplos, creemos que las traducciones de Tian y Cheng son más eficaces para transmitir la hibridez cultural de la obra original.

c. La traducción de los tratamientos

En la novela, los tratamientos chinos introducidos por la autora también constituyen una marca de la cultura étnica que llama la atención de los lectores occidentales. En la mayoría de los casos, la autora pone explicaciones detrás de los tratamientos chinos, pero en ciertas ocasiones deja los términos chinos sin explicar y

espera que los lectores deduzcan a qué se refieren según el contexto. En el texto original, se ven los siguientes tratamientos: Popo (42), Lau Po (95), Baba (70), Ma, Syaudi (230), Jyejye (270), Aiyi (274), Meimei (287), Huang Taitai (50), Old Chong (136), etc.

Ya hemos indicado que, normalmente, cuando un autor está creando una obra, muy pocas veces toma en consideración que sus obras podrán a ser traducidas a otras lenguas ni piensa en las dificultades que se producirán en el proceso de traducción. Sin embargo, como también hemos recalcado, la novela de Amy Tan en sí misma constituye una traducción. Cuando introduce los tratamientos como Syaudi, Jyejye, Aiyi, Meimei, la autora añade explicaciones detrás de ellos, lo que no sólo facilita el entendimiento de los lectores occidentales sino también la traducción a otros idiomas occidentales. Parece que lo que necesitan hacer los traductores de otros idiomas occidentales es trasladar estos tratamientos al pie de la letra al texto traducido y traducir las correspondientes explicaciones. A continuación, veremos algunos ejemplos:

67.

He is Syaudi, your littlest brother (Tan 1998: 230)

Es Syaudi, tu hermanito (Tan 2009: 305)

68.

Jyejye, Jyejye. Sister. Sister. (Tan 1998: 270)

Jyejye, Jyejye, hermana, hermana (Tan 2009: 363)

69.

Aiyi! Aiyi! –Auntie Auntie! (Tan 1998: 274)

Aiyi! Aiyi!, 阿姨! (Tan 2009: 368)

70.

“Meimei jandale” ... “Little Sister has grown up” (Tan 1998: 287).

En el texto original, la autora deja Popo (42), Lau Po (95), Baba (70), Ma y Huang Taitai (50) sin explicaciones. Como “Baba” y “Ma” tienen pronunciaciones que son parecidas a las palabras “papá” y “mamá” en inglés, según el contexto, a los lectores no les resulta difícil captar sus significados. Aunque la autora deja “Popo” sin explicitar su significado, en el comienzo del párrafo donde aparece este tratamiento, la autora ya insinúa que Popo es “abuela”, diciendo “my *grandmother* told me my mother was a ghost”, frase que deja al lector establecer una asociación con la frase “So I knew *Popo* wanted me to forget my mother on purpose...” (Tan 1998: 42; énfasis mío), que aparece unas líneas después de lo anterior.

Se nota que en las traducciones, excepto en el caso de “Ma” que es traducido como “mamá” (más adelante, analizaremos dos ejemplos acerca de la traducción de este tratamiento), los traductores siguen los pasos de la autora sin hacer ningún cambio ortográfico en otros tratamientos ni añadir ninguna explicación acerca de ellos. Aunque quizá los lectores de los textos traducidos no tengan mucha dificultad en entenderlos, inevitablemente pierden parte de la información cultural que llevan estos tratamientos e incluso tendrán confusiones en ciertos términos. Por ejemplo, en el caso de “Huang Taitai”, “Huang” es el apellido y “Taitai” significa “señora”, de manera que Huang Taitai es una mujer casada cuyo marido se apellida Huang. Además, en China, cuando se llama a una señora Taitai, se presupone que esta señora goza de una posición social alta y proviene de una familia respetuosa. Un lector que no tiene mucho conocimiento del chino tomaría el tratamiento “Huang Taitai” como el nombre de una persona. En este caso, una nota a pie de página o una entrada en el glosario general puede ser útil para introducir tal información cultural.

Hemos visto que el tratamiento “Ma” aparece muchas veces en el texto original y, al traducirlo, los traductores de las versiones españolas se apropian de él y lo traducen como “mamá”. Hay que destacar que, a pesar de que “Ma” sea la forma

cariñosa para llamar a la madre y en cierto sentido equivalga a “mamá”, cabe plantearse hasta qué punto sustituir “Ma” por “mamá” es una estrategia adecuada desde el punto de vista de la representación de identidades. Aquí en lugar de usar “mum” ni “mummy”, formas informales y cariñosas de “mother”, la autora elige “Ma”, que es el tratamiento propio de los chinos cuando llaman a sus madres, sobre todo cuando son adultos o mayores. Se puede decir que el tratamiento “Ma” sirve como una marca que indica la identidad étnica de las hijas de la novela. En este sentido, si el objetivo es el respeto del sustrato cultural chino, en nuestra opinión ser á mejor conservarlo intacto en los textos traducidos. A continuación, veremos dos ejemplos acerca del tratamiento “Ma”:

71.

“Ma!” I said sharply. “Ma!” I whined, starting to cry.

And her eyes slowly opened. She blinked. Her hands moved with life. “*Shemma?*

Meimei-ah? Is that you?” (Tan 1998: 180)

Versión I: – Mamá! –grit é-. Mamá! – Se me quebr ó la voz y empec é a llorar.

Ella abri ó los ojos lentamente y movi ó las manos.

–*Shemma?* Ah, Meimei, ¿eres tú? (Tan 2009: 239)

Versión II: – Mamá! –exclam é-. – Mamá! –La voz se me quebr ó y me ech é a llorar.

Abri ó los ojos poco a poco y movi ó las manos.

–*Shemma?* ¿Eres tú, Meimei? (Tan 2001: 226)

El ejemplo 71 corresponde a la escena en la que Waverly va a buscar a su madre con furia, por la actitud indiferente que ésta mantiene hacia su matrimonio con Ted. Sin embargo, cuando llega a casa, ve que su madre permanece dormida en el sofá con apariencia de estar muerta, y de repente se da cuenta de su fragilidad y envejecimiento y siente un gran miedo a perderla. Waverly acude hasta donde está su madre y la llama a gritos. Como hemos dicho anteriormente, dentro de un acercamiento identitario cabrá la posibilidad de transmitir el tratamiento “Ma” literalmente en el texto meta. Además, en este ejemplo, hay otra frase que nos llama la atención, que es “Meimei-ah?”. En esta frase, Meimei no actúa como un tratamiento

que significa “hermana” sino que es el nombre cariñoso de Waverly que usan sus familiares. El modelo “nombre + ah” es la forma típica china con la que una persona llama a su interlocutor para reclamar su atención o para confirmar si la está escuchando; “ah” es la partícula que expresa el tono interrogativo. En este ejemplo, la madre de Waverly todavía no está completamente despierta, y quiere confirmar si lo que ha oído es real o no. Vemos que en la primera versión, el traductor traduce esta frase como “Ah, Meimei”, que no sólo cambia la estructura idiomática china sino que también transforma el tono de “ah”, convirtiéndolo en una partícula que expresa la sorpresa. En la segunda versión, el traductor elimina la partícula “ah” y pone esta frase en español como “¿Eres tú, Meimei?”, en la que no se ve ninguna particularidad del modo de hablar de la madre de Waverly.

72.

So I would turn to my real mother and say, “Excuse me, Ma,” and then I would turn to Huang Taitai and present her with a little goodie to eat, saying, “For you, Mother.” (Tan 1998: 53)

Versión I: Entonces me volví hacia mi madre verdadera y le decía: <<Perdona, mamá>>, para dirigirme luego a Huang Taitai y ofrecerle una golosina, diciéndole: <<Para ti, madre>> (Tan 2009:64)

Versión II: Entonces me volví hacia ella, mi verdadera madre y decía: <<Perdona, mamá>>, para dirigirme luego a Huang Taitai y ofrecerle una pequeña golosina, con estas palabras: <<Para ti, madre>> (Tan 2001:64)

En el ejemplo 72, nos llama la atención el uso de los tratamientos “Ma” y “Mother”. Lindo llama a su verdadera madre y a Huang Taitai, su futura suegra, “Ma” y “Mother” respectivamente. En la China antigua, para una mujer casada, sus suegros eran la autoridad absoluta de la casa y, como nuera, tenía que respetar y atender a sus suegros incondicionalmente. Por lo tanto, Lindo llama a su suegra “Mother”, tratamiento más formal que “Ma”, para expresar respeto. En las versiones, los traductores traducen estos dos tratamientos como “mamá” y “madre” respectivamente, lo que demuestra las diferentes formas de tratar a las dos señoras. Sin embargo, hemos visto que en las dos versiones Lindo trata a su madre y a su suegra de “tú”, lo que de nuevo puede suscitar reservas en cuanto a la reconstrucción de las identidades y sus

relaciones. En la época en la que se ambienta la novela, en la que regía la vida social el confucianismo, que defiende la jerarquía social y la corteza feudal, los menores no podían tratar a los mayores, ni siquiera a sus propios padres, de tú. Además, como Huang Taitai proviene de una familia que goza de una posición social más alta que la de Lindo, desde una mentalidad china es imposible que la trate de tú. Por lo tanto, en una traducción que tuviese en cuenta estas diferencias culturales sería mejor traducir las frases “Excuse me, Ma” y “For you, Mother” como “Perdone, Ma” y “Para usted, Madre”.

73.

She will want you to call her Big Mother (Tan 1998: 230).

Versión I: Querrá que la llames Madre Grande (Tan 2009: 305).

Versión II: Te pedirá que la llames Gran Madre (Tan 2001: 289).

En este ejemplo, el tratamiento “Big Mother” es la traducción literal de “大妈” (Da Ma, Primera Madre), porque el carácter “大” en chino no sólo significa “grande” sino también “el primero” o “el jefe”. Sabido es que en la sociedad feudal china regía la poligamia: un hombre podía tener una esposa y muchas concubinas. La esposa gozaba de una posición superior a las concubinas. En una familia, los hijos no sólo llamaban a sus propias madres “Ma”, sino también a la esposa o a otras concubinas de su padre. Para distinguir, había que añadir un número al tratamiento “Ma”, según el orden que ocupaban las mujeres. En la novela, la madre de An-mei es la cuarta concubina de Wu Tsing y, por tradición, An-mei debe llamar a la esposa de Wu Tsing Da Ma y a la primera concubina “二妈” (Er Ma, Segunda Madre). Sin embargo, vemos que la primera concubina de Wu Tsing quiere que la llame Primera Madre, lo supone que esta mujer quiere sustituir a la esposa y ocupar su posición como dueña de la casa. En las dos versiones, los traductores traducen “Big Mother” respectivamente como “Madre Grande” y “Gran Madre”. En español, el adjetivo “grande” se usa para hacer referencia a algo/alguien de mayor tamaño, alguien de mucha importancia o notables cualidades. Sobre todo cuando este adjetivo viene delante de la persona que modifica, suele intentar destacar sus virtudes morales. Por lo tanto, para evitar confusiones, en nuestra opinión sería mejor traducir “Big Mother” como “Primera Madre”.

74.

In Popo's room my auntie protested, "Too late, too late," as my mother approached the bed. But this did not stop my mother. "Come back, stay here," murmured my mother to Popo. "*Nuyer* is here. Your daughter is back." (Tan 1998: 45)

Versión I: –Demasiado tarde, demasiado tarde –protestó mi tía en la habitación de Popo, mientras mi madre se acercaba a la cama. Pero sus palabras no la detuvieron.

–Ha vuelto, está aquí –murmuró mi madre a Popo–. *Nuyer* ha venido. Tu hija ha vuelto (Tan 2009:53).

Versión II: Mi tía, que estaba en el cuarto de Popo, comenzó a protestar (<<Demasiado tarde; demasiado tarde>>), pero sus palabras no impidieron que mi madre se acercara a la cama.

–Ha regresado, aquí está –susurró mi madre, dirigiéndose a Popo–. *Nuyer* ha venido. Tu hija ha regresado (Tan 2001:54).

En las dos versiones del ejemplo 74, parece que los traductores interpretan mal lo que dice la autora en el texto original y quizá el tratamiento “Nuyer” sea el culpable de estas equivocaciones. En este párrafo aparecen tres personajes: la tía, la madre y la abuela o Popo de An-mei. “Nuyer” en chino significa “hija” y en este párrafo, al hablar con Popo, que está moribunda, la madre de An-mei se trata a sí misma de “Nuyer” y habla en tercera persona. La frase “Come back, stay here” es lo que dice la madre de An-mei a Popo para que su alma vuelva y se quede en casa, porque, según la cultura china, cuando una persona está en sus momentos agonizantes, su alma está intentando salir de su cuerpo. Por lo tanto, cuando una persona ya está luchando contra la muerte, sus familiares siempre invocan su nombre para que su alma se detenga a su lado. Por eso, se usa el modo imperativo de los verbos de “come” y “stay”. En las dos versiones, vemos que los traductores traducen esta frase como “Ha vuelto, está aquí” o “Ha regresado, aquí está”. Parece que los traductores toman a “Nuyer” como otra persona diferente de la madre de An-mei y consideran ese “Nuyer” como el sujeto de los verbos “volver” y “estar”. Aunque en el texto original la autora intenta explicitar que “Nuyer” es <<hija>> con la frase “*Nuyer* is here. Your daughter is back”, evidentemente los traductores fracasan a la hora de establecer una

identificación entre “Nuyer” e “hija”. Una traducción que presta atención a la carga cultural de “Come back, stay here” podría ser “Vuelva, quédese aquí.”

75.

Mr. Chong, whom I secretly nicknamed Old Chong, was very strange... (Tan 1998: 136).

Versión I: El señor Chong, al que llamaba en secreto el abuelo Chong, era un hombre muy raro... (Tan 2009: 178).

Versión II: El señor Chong, a quien en secreto yo llamaba el Viejo Chong, era un hombre muy extraño... (Tan 2001: 170).

Aparte de los tratamientos de los familiares, la autora también introduce los tratamientos que sirven para llamar a las personas que no tienen relaciones de parentesco. “Old Chong” es la traducción literal de “Lao Chong” en chino, que significa Viejo Chong (Chong es el apellido de una persona). El modelo “Lao+Apellido” es la forma típica china que sirve para llamar a una persona que ya es mayor o a un joven que es muy amigo del hablante o a alguien con tono humorístico. Comparando las dos versiones, creemos que la traducción “el Viejo Chong” da cuenta mejor de estas connotaciones culturales, porque en este ejemplo, según Jing-mei, Mr. Chong “was very strange” (Tan 1998: 136) y lo llama “Old Chong” con un tono sarcástico. El “abuelo” de la primera versión tendería a entenderse, según el marco de referencia de la cultura de llegada, como una forma con la que expresar el cariño o el respeto hacia una persona de mayor edad.

d. La traducción de la cultura culinaria y las comidas

La gastronomía o el arte culinario chino goza de gran fama a escala internacional y desempeña un papel fundamental en la cultura china. Sin duda alguna, en la obra de Amy Tan la cultura gastronómica china también constituye un punto llamativo que atrae la atención del público occidental. Sin embargo, tomando en consideración la gran diferencia que existe entre China y España en los ingredientes, los condimentos y las maneras de cocinar, para los traductores de las versiones

españolas la traducción de las comidas supone un gran reto que plantea muchas dificultades.

Primero, veremos algunos ejemplos sobre las comidas relacionadas con las legumbres. En China, aparte de las semillas de las plantas leguminosas, tales como los guisantes, habas, alubias, soja, judías verdes (o frijoles), etc., la gente también come verduras como los brotes de soja o de judías verdes, los tallos y las hojas verdes y tiernos del guisante, las vainas de las judías verdes y de los tirabeques, etc. En España, aunque también se comen muchas legumbres (por ejemplo, lentejas, garbanzos, guisantes, alubias, etc.), existen menos variedades de plantas leguminosas.

76.

“red bean soup” (Tan 1998: 19)

Versión I: sopa de habichuelas rojas (Tan 2009: 17)

Versión II: sopa de judías rojas (Tan 2001: 19)

En el ejemplo 76, “red bean” es una especie leguminosa de origen chino, cuyas semillas son de un color rojo intenso y uniforme. Por su sabor dulce y sus ingredientes nutritivos, en China o en ciertos países asiáticos se usan con frecuencia para hacer diversos tipos de dulces, por ejemplo, la pasta pegajosa que sirve como relleno de las tartas de luna o de *yuanxiao*, la sopa que se toma después de la comida principal, etc. En chino, este tipo de legumbre se llama “红豆” (*hong dou*), literalmente soja roja. Hemos visto que en las versiones españolas se traduce este “red bean” respectivamente como “habichuela roja” y “judía roja”. Aunque en la primera versión, para producir una sensación exótica, el traductor ha elegido la palabra “habichuela”, vocablo que no se usa con frecuencia en español en la vida cotidiana, hay que destacar que para un lector español, al leer “las habichuelas rojas” o “las judías rojas”, es muy posible que piense en “las alubias rojas”. Por lo tanto, ambas traducciones provocarían confusiones entre los lectores españoles por cuanto “ocultan” la singularidad de este tipo de legumbre.

77.

a thin pancake with an egg dropped in the middle, brushed with black bean paste, then rolled up... (Tan 1998: 219)

Versión I: Una torta delgada con un huevo en el centro y unos brochazos de negra pasta de alubias, que se enrollaba... (Tan 2009: 291)

Versión II: Una especie de tarta delgada con un huevo en el centro y un poco de pasta de alubias negras, que se enrollaba. (Tan 2001: 275)

En el ejemplo 77, la comida descrita por la autora corresponde a “煎饼” (*jianbing*), comida típica de Tianjin, donde su madre vivió cierto tiempo. Se trata de una tortilla frita hecha con harina de mijo, trigo o harina de legumbres, entre ellas la soja negra o los porotos chinos que también son conocidos como judía mungo o soja verde, etc. Por lo tanto, al traducir ese “black bean” como alubias negras, intuimos que quizá los traductores no tienen mucho conocimiento sobre esta comida y notamos que las descripciones no son muy exactas. Una traducción explicativa desde el punto de vista cultural podría ser: “Una tortilla fina hecha con pasta de soja negra, con un huevo echado en el centro, extendida con brocha, que se enrollaba...”.

78.

the shrimp and snow peas (Tan 1998: 178)

Versión I: gambas y guisantes (Tan 2009: 235)

Versión II: camarones y guisantes (Tan 2001: 222)

En inglés, “snow pea” se refiere específicamente a una variedad de guisante de la que se comen la vaina y las semillas juntas. Quizá la palabra española más adecuada sea “tirabeque” o “bisalto”, que, según la Wikipedia, “es una variedad de guisante, nativa de la cuenca del Mediterráneo y Asia, cuyas vainas se consumen frescas al principio de primavera.”⁷ Notamos que en las dos versiones castellanas, se traduce “snow pea” como “guisante”, que para un lector español provocar á la asociación con las semillas del guisante que se comen con frecuencia en

⁷ <http://es.wikipedia.org/wiki/Tirabeque>. Fecha de consulta: 14-09-2012.

España.

79.

the sautéed greens, the tender and expensive leaves of bean plants plucked before the sprouts turn into beans (Tan 1998: 178)

Versión I: las legumbres verdes salteadas, las tiernas y caras hojas de las plantas de habichuelas arrancadas antes de que los brotes se convirtieran en judías (Tan 2009: 235)

Versión II: las judías verdes salteadas, las tiernas y caras hojas de la habichuela arrancadas antes de que los brotes se convirtieran en alubia (Tan 2001: 222)

En el ejemplo 79, la parte “the tender and expensive leaves of bean plants plucked before the sprouts turn into beans” sirve de aposición de “the sautéed greens” y le da una explicación más específica. La forma plural de “green”, “greens”, se refiere a las verduras de hoja verde y en este ejemplo hace referencia a “las hojas tiernas” de las plantas leguminosas. En chino este tipo de verdura se llama “豌豆苗” (*wandou miao*, el tallo de guisante), que exactamente es el tallo y las hojas que crecen de las semillas del guisante. Por lo tanto, traducir la última “bean” como “judía” y “alubia” como han hecho los traductores en las dos versiones españolas no es muy exacto. Aparte de este aspecto, también se nota que en las dos versiones se traduce “the sautéed greens” como “las legumbres verdes salteadas” y “las judías verdes salteadas” respectivamente, lo que provocará confusiones con las semillas de las legumbres o judías o con las vainas de las judías verdes. Además, es muy posible que los lectores españoles tomen la parte apositiva como yuxtapuesta pensando que las legumbres verdes salteadas y las tiernas y caras hojas de las plantas de las habichuelas son dos platos diferentes.

80.

The hostess had to serve special *dyansyin* foods to bring good fortune of all kinds –dumplings shaped like silver money ingots... (Tan 1998:23)

La anfitriona tenía que servir comida *dyansyin* especial para invocar la buena suerte en todos los aspectos de la vida: buñuelo en forma de lingotes de plata...

(Tan 2009:23)

81.

I remember it was once a lump of *syaumei*, a little dumpling I loved to eat. (Tan 1998: 53)

Versión I: Recuerdo que una vez le di un pedazo de *syaumei*, una especie de budín relleno que me encantaba. (Tan 2009:64)

Versión II: Me acuerdo muy bien de que en una ocasión le di un trozo de *syaumei*, un pastel relleno que yo encontraba delicioso. (Tan 2001:64)

82.

Three days before the lunar new year, she had eaten *ywansyau*, the sticky sweet dumpling that everybody eats to celebrate (Tan 1998: 239).

Tres días antes del nuevo año lunar había comido *ywansyau*, el viscoso budín dulce tradicional en esas fechas (Tan 2009:318).

83.

As our mother sprinkled flour and rolled out small doughy circles for the steamed dumplings that would be our dinner that night, Vincent explained the rules... (Tan 1998:93).

Versión I: Mientras nuestra madre rociaba con harina y amasaba los pequeños círculos de pasta para el budín relleno que cenaríamos aquella noche, Vincent explicaba las reglas... (Tan 2009: 119)

Versión II: Mientras nuestra madre preparaba el pastel relleno que cenaríamos por la noche, Vincent explicaba las reglas... (Tan 2001: 114)

84.

That's the day when everyone goes to the family graves. They bring hoes to clear the weeds and brooms to sweep the stones and they offer dumplings and oranges as spiritual food (Tan 1998: 63).

Versión I: Es el día en que todos visitan las tumbas de sus familiares fallecidos, provistos de hoces para cortar los hierbajos y escobas para barrer las lápidas, y ofrecen bolas de masa hervida y naranja como alimento espiritual (Tan 2009:79).

Versión II: Es el día en que todo el mundo visita las tumbas de sus familiares fallecidos, arrancan las malas hierbas, barren las lápidas y ofrecen bollos hervidos y naranjas a modo de alimento espiritual (Tan 2001:78).

En los ejemplos 80-84, la autora introduce comidas chinas tales como

dyansyin (*dianxin*), *syaumei* (*shaomai*) y *ywansyau* (*yuanxiao*). Notamos que cuando explica estos términos, siempre usa la palabra inglesa “dumpling”. Además, en los ejemplos 83 y 84 la autora sustituye los nombres chinos de las comidas directamente por la palabra “dumpling”. Este uso confuso de “dumpling” trae muchos problemas a los traductores de las versiones españolas. “Dumpling”, es “a small ball of DOUGH (a mixture of flour, fat and water) that is cooked and served with meat dishes” o “a small ball of PASTRY, often with fruit in it, eaten as a DESSERT” (Diccionario *Oxford*). Además, el *dumpling*, también hace referencia al *Jiaozi* chino (parecido a los raviolis italianos).

Dyansyin es un tipo de pastel cocido al vapor o al horno. En general tiene dulces, frutas, nueces o carne como relleno. Es una comida ligera que en español equivaldrá a un “refrigerio”, “tentempié”, “piscolabis” o “merienda”; *syaumei* es un tipo de panecillo redondo con una envoltura de masa, con carne picada como relleno y cocido al vapor. Es salado y se come en la comida o la cena; *ywansyau* es un tipo de albóndiga que tiene una envoltura de masa hecha de arroz glutinoso (*nuo mi*) y un relleno dulce y se come en la Fiesta de los Faroles (el día 15 del primer mes lunar, que también se llama la Fiesta de *Yuanxiao*).

En el ejemplo 80, se traduce “dumpling” como “buñuelo”, que se define como “fruta de sartén que se hace de masa de harina bien batida y frita en aceite. Cuando se fríe se esponja y sale de varias formas y tamaños” (Diccionario RAE). Como hemos dicho antes, el *dyansyin* se hace al vapor o al horno; quizá en este caso la palabra “pastel” resulte más adecuada. En el ejemplo 81, la palabra “dumpling” aparece traducido como “budín” y “pastel” respectivamente en cada una de las versiones. El budín o pudín, término que proviene del inglés, *pudding*, se refiere al “dulce de consistencia pastosa, hecho con frutas y pan o bizcocho reblandecidos en leche” o la “comida no dulce de consistencia pastosa que se hace en un molde con diversos ingredientes” (*Diccionario Clave*). Aunque según la segunda definición, la palabra “budín” también puede ser una elección adecuada, se usa con frecuencia para referirse

a los pasteles dulces, lo que confundir á a los lectores espa ñoles. En este caso, quiz á el “panecillo” puede ser una opción alternativa. En el ejemplo 82, “el pastel redondo”, que describe perfectamente la forma de *ywansyau*, podr á resultar más explicativa o gr áfica que la palabra “budín”.

En el ejemplo 83, como en el texto original se indica la manera de hacer esta comida con “steamed” y además, seg ún el contexto, sabemos que la madre est á preparando la cena, deducimos que ese “dumpling” es el *syaumei* del ejemplo 81 u otro tipo de comida parecida, que en chino se llama “包子” (*baozi*), panecillo con relleno de carne y verduras picadas cocido al vapor. En el ejemplo 84, seg ún el contexto se sabe que esta comida se usa como ofrenda cuando la gente va a las tumbas familiares para honrar la memoria de los familiares fallecidos. Seg ún las costumbres chinas, aqu í este “dumpling” podr á ser un tipo de “*dyansyin*” del ejemplo 80, o el *syaumei* o *baozi* del ejemplo 81 y 83 o el *jiaozi*, raviolis con relleno de carne y verduras picadas. Por lo tanto, las traducciones tales como “bolas de masa hervida” y “bollos hervidos” provocar á n confusiones a los lectores espa ñoles.

85.

I instructed the cook to kill a fresh young chicken every morning and cook it until pure juice came out (Tan 1998: 53).

Versi ó n I: Cada ma ñana ordenaba a la cocinera que matara un pollo joven y lo cociera hasta convertirlo en puro jugo (Tan 2009:76).

Versi ó n II: Todas las ma ñanas le ordenaba a la cocinera que matase un pollo y lo cociera hasta reducirlo a jugo (Tan 2001:75).

En el ejemplo 85, se nota que en las traducciones hay una equivocaci ó n cultural. Los chinos siempre prestan mucha atenci ó n al caldo considerando que es muy nutritivo y bueno para la salud. Al hacerlo, hace falta cocer la carne a fuego lento hasta que salga toda la grasa. Despu és de quitar la grasa, se a ñade agua y se contin ú a cociendo la carne para que salga el verdadero jugo. En este ejemplo, lo que hace la protagonista es caldo de pollo. En las traducciones, los traductores traducen la frase “cook it until pure juice came out” como “lo cociera hasta convertirlo en puro jugo” y “lo cociera hasta reducirlo a jugo” respectivamente. Con estas traducciones, parece que al final todo el pollo se ha convertido en jugo, lo que ser á un poco extra ño para

los lectores españoles. Cabría traducir este fragmento como “Cada mañana ordenaba a la cocinera que matara un pollo joven y lo cociera hasta que saliera el jugo puro”.

86.

I like the smell of it: ginger, scallions, and a red chili sauce that tickles my nose the minute I open the jar (Tan 1998: 209)

Versión I: Me agrada su olor: el jengibre, las cebolletas, la salsa de guindillas rojas que me cosquillea la nariz en cuanto abro el tarro (Tan 2009: 279).

Versión II: Me gusta cómo huele: el jengibre, los chalotes, la salsa de guindillas rojas que me hace cosquillear la nariz en cuanto abro el tarro (Tan 2001: 264).

En el ejemplo 86, los traductores traducen la palabra “scallions” como “cebolletas” y “chalotes” respectivamente, que no nos parecen muy exactos. Como es sabido, las cebolletas, los chalotes y los puerros son muy parecidos. En el norte de China, como la gente prefiere la comida de un sabor fuerte, el jengibre, los puerros y los ajos son condimentos indispensables al cocinar. Tomando en consideración que la madre de Jing-mei es del norte, de la gama anteriormente citada el “puerro” sería la elección más en sintonía con las costumbres chinas.

87.

the red-cooked eggplant and shredded pork (Tan 1998: 177)

Versión I: el plato de cerdo desmenuzado con berenjena (Tan 2009: 234)

Versión II: el guiso de cerdo con berenjena (Tan 2001: 221)

88.

one of those soups steaming out of a carved winter melon (Tan 1998: 278).

Versión I: una de esas sopas humeantes vertida en medio melón ahuecado (Tan 2009: 374)

Versión II: una de esas sopas apetitosas servida en medio melón ahuecado (Tan 2001: 351).

En los ejemplos 87 y 88, se ve que “red-cooked” y “winter melon” son traducciones literales del chino “红烧” (*hong shao*) y “冬瓜” (*dong gua*).

“Red-cooked” es una manera de cocinar china, que consiste en cocer la carne o las verduras a fuego lento con salsa de soja. Como la salsa de soja da un color rojo a los ingredientes, se denomina esta manera “red-cooked”. El “winter melon” en realidad es calabaza blanca, que en inglés se dice también “white gourd”. En las dos versiones del ejemplo 87, los traductores optan por omitir la manera de cocinar el plato. Quizá “la berenjena cocida con salsa roja de soja con cerdo desmenuzado” pueda ser una opción alternativa de traducción. En las dos versiones del ejemplo 88, se traduce “winter melon” simplemente como melón, que es totalmente diferente de la calabaza blanca. Por estos dos ejemplos, hemos visto que la autora ha convertido el inglés en “a kind of secret code that only multilinguals can translate and understand” (Gentzler en Vidal 2010: 69). También queda demostrado que si el traductor o la traductora no tiene cierto conocimiento del chino y de la cultura china, carecerá de la sensibilidad necesaria para identificar el sustrato cultural que transportan estas traducciones literales que hace la autora en el texto original. La documentación (Sales 2005) aparece como un factor fundamental para la traducción ética de las narrativas transculturales.

e. La traducción de otros términos chinos

En los apartados anteriores hemos hecho un recorrido por la traducción de los topónimos, los nombres de las personas, los tratamientos y las comidas en las versiones españolas y en las chinas. A continuación estudiaremos la traducción de algunos términos chinos relacionados con ciertos conceptos chinos importantes. En el texto original, a veces la autora introduce los términos chinos directamente y los marca con cursiva. Estos términos tipográficamente marcados, sin duda, constituyen una señal explícita que recuerda a los traductores de las versiones españolas la carga cultural e ideológica que llevan. Sin embargo, en muchas ocasiones, la autora también introduce ciertos conceptos chinos de manera implícita, es decir, traduce estos conceptos chinos al inglés y, sin embargo, no los indica con ninguna marca tipográfica. En este caso, a veces los traductores de las versiones españolas no son capaces de tomar conciencia de la existencia de estos conceptos “implícitos”. A continuación, estudiaremos algunos ejemplos:

89.

My auntie, who had a very bad temper with children, told him he had no *shou*, no respect for ancestors or family, just like our mother (Tan 1998: 44).

Versión I: Mi tía, que tenía muy mal genio con los niños, le dijo que carecía de *shou*, es decir, de respecto hacia los antepasados de la familia, como le ocurría a mi madre (Tan 2009: 51).

Versión II: Mi tía, que con los niños perdía fácilmente la paciencia, le dijo que no tenía *shou*, esto es, respeto por los antepasados de la familia, exactamente como le ocurría a mi madre (Tan 2001: 52).

Tian: 我的舅妈向来对小孩子没耐心，她说弟弟不 *shou* (孝)，对于长辈和家人不尊敬，就象我妈妈一样。(1992: 34)

Yu: 我舅母对小孩脾气甚大，告诉弟弟他不知《羞》，就像我们的妈妈一样，不尊宗敬祖。(1990: 32)

Cheng: 舅母对待孩子，向来粗暴的很。我弟弟不服地瞪了她一眼，她马上训斥他目无尊长，如此大逆不道的行为，就像我们妈妈。(2006: 33)

90.

But he could not stop my mother from giving me her *chang*, a necklace made out of a tablet of red jade (Tan 1998: 53).

Versión I: ...pero no pudo evitar que mi madre me diera su *chang*, un collar de jade rojo (Tan 2009:65).

Versión II: ...pero no disuadió a mi madre de darme su *chang*, una gargantilla de jade rojo (Tan 2001:65).

Tian: 但他并未阻止母亲再送给我个贴身的陪嫁，一条用红玉穿成的项链 (1992: 46)

Yu: 可是他挡不住我妈给我她的《璋》，一块红玉坠的链子 (1990: 44).

Cheng:但他还是阻止不了母亲给我的“私房”——一条玛瑙嵌镶的项链 (2006: 45).

En los ejemplos 89 y 90, vemos que los traductores de las versiones castellanas “captan” estos términos explícitos “*shou*” y “*chang*”. Como los traductores de las versiones castellanas tienen absoluta confianza en la autoridad de la

autora y en la autenticidad de los elementos chinos descritos en la obra, trasladan literalmente los términos chinos insertados y traducen las correspondientes explicaciones. Sin embargo, estos términos que no provocan problemas cuando se traducen al español sí traerán dificultades a las traductoras de las versiones chinas, porque a veces ciertos términos que inserta la autora no existen en chino; serán “invenciones” suyas.

Chan divide a los autores postcoloniales en dos grupos: los autores que manejan bien más de un idioma y al escribir mezclan las características de dos o más idiomas en sus obras, como James Joyce, y los autores que son competentes en una lengua pero tienen conocimientos de su lengua materna, tales como Maxine Hong Kingston (cf. Chan 2002: 49). Sin duda, Amy Tan pertenece a la segunda categoría. Aunque el chino no es totalmente desconocido para ella, según ella misma reconoce, es “illiterate in Chinese” (Tan 2003: 261). Al escribir, un diccionario Pinyin-English constituye el principal instrumento con el que asocia el pinyin con sus correspondientes significados. Como es sabido, los significados de los ideogramas chinos son muy complicados y flexibles, y siempre cambian según el contexto, como indica Talib: “as there is an average of ten different meanings corresponding to each Chinese syllable in a small dictionary, Chinese words can have between three or sixteen times as many meanings as English words” (2002: 152). Además, muchos caracteres chinos tienen diferentes pronunciaciones, en virtud de las cuales adoptan diferentes significados. Dado que la autora no maneja bien el chino, en ciertas ocasiones comete “errores” desde el punto de vista de la cultura tradicional china. Sin embargo, tenemos que darnos cuenta de que estos “errores”, en cierto sentido, pueden ser nuevas “invenciones” que realiza la autora o constituyen una interpretación suya de la cultura china desde una perspectiva especial. Estos “errores” o “invenciones” constituyen una marca notable de su condición *in-between*⁸.

⁸ Es una situación a la que ha de enfrentarse la mayoría de los autores diaspóricos. Por ejemplo, Esmeralda Santiago comenta en la introducción de la versión española de sus memorias *Cuando era puertorriqueña* que se ha dado cuenta de que el idioma que habla, el cual ella pensaba que era el español, es realmente el “espanglés”, dialecto forjado del español y el inglés, en el que surgen muchas palabras “inventadas” que no existen en el inglés ni tampoco en el español. En sus propios términos: “Años atrás, si alguien me hubiese indicado los muchos

En el ejemplo 89, “*shou*”, según la explicación añadida por la autora, es el “respect for ancestors or family”. Sin embargo, en el chino mandarín no existe ningún carácter que tenga este significado y se pronuncie de esta manera. Cabe pensar que el carácter que la autora quería usar sería “孝”, que se pronuncia “*xiao*”. Al retrotraducir este término al chino, las tres traductoras han elegido diferentes estrategias. En la versión de Tian, la traductora mantiene ese “*shou*” que usa la autora en el texto original, pero además añade el carácter correcto “孝”, marcándolo entre corchetes, para que el lector chino pueda mantener un contacto directo con el texto fuente y percibir su originalidad. En la versión de Yu, la traductora elige el carácter “羞” (*xiu*), que tiene una pronunciación parecida a “*shou*”. Sin embargo, “羞” significa “vergüenza”, que no coincide con la explicación que da la autora en el texto original. Cheng elimina directamente el término *shou* y hace una traducción libre que literalmente significa: “Con los niños, mi tía siempre era muy brutal. Mi hermano le dirigió una mirada irritada y de repente ella le reprochó que no tuviera respecto a los mayores, igual de mal que se comportaba mi madre.”

En el ejemplo 90, en lugar del término *chang*, quizá la autora quisiera decir *cang*, que en chino es “藏”, algo muy bien conservado por su gran valor. En la versión de Tian, quizá porque no logra encontrar un carácter adecuado la traductora al final elimina directamente este término en el texto traducido. En la versión de Yu, la traductora usa el carácter “璋” (*zhang*), que se pronuncia parecido a *chang* y significa “jade” en chino. Obviamente, Yu intenta buscar una palabra homófona de *chang* que tiene el significado correspondiente a “red jade”, explicación que da la autora. En la versión de Cheng, la traductora traduce *chang* como “私房” (*si fang*), palabra compuesta por dos caracteres, que se refiere a algo valioso que una persona ha conservado en privado.

Aparte de la inserción de los términos chinos marcados tipográficamente, hay que prestar atención a ciertos conceptos chinos implícitos a los que los traductores de

espaglicismos en mi vocabulario, el bochorno me hubiese dejado muda. Hoy en día tengo que aceptar que este idioma inventado por necesidad es el que me permite expresarme a mi manera” (1994: xvii).

las versiones españolas no son tan sensibles; a veces ni siquiera toman conciencia de su existencia.

91.

They still look troubled, as if something were out of balance. But they also look hopeful that what I say will become true. (Tan 1998: 41).

Versión I: Aún parecen inquietas, como si no las tuvieron todas consigo, pero también abrigan la esperanza de que mis palabras sean ciertas (Tan 2009: 48).

Versión II: Todavía parecen un poco intranquilas, como si no acabaran de confiar en mí pero confiando al mismo tiempo en que sea cierto lo que digo (Tan 2001: 48).

El concepto “balance” o, en español, “equilibrio” es una concepción filosófica china de importancia que introduce la autora en su obra. Las madres de “The Joy Luck Club”, muy influenciadas por las filosofías chinas, están profundamente convencidas del equilibrio que proponen las teorías de *Fengshui* y de *Wuxing* (cinco elementos fundamentales que componen el universo y el cuerpo humano). El equilibrio también se puede entender como la armonía que se logra por la competición y la interacción entre las diferentes fuerzas o los diferentes elementos que componen el universo. Por lo tanto, sería deseable reflejar este concepto chino en los textos traducidos. Sin embargo, desafortunadamente, en las versiones castellanas, se transmite la frase “as if something were out of balance” como “como si no las tuvieron todas consigo” y “como si no acabaran de confiar en mí” respectivamente, en las que no se ve ninguna huella de este concepto chino. Quizá cabría proponer como “Aún parecen perplejas, como si algo no estuviera dentro del equilibrio”.

92.

“When you lose your face, An-mei,” Popo often said, “it is like dropping your necklace down a well. The only way you can get it back is to fall in after it” (Tan 1998: 44).

Versión I: —Cuando alguien pierde su prestigio, An-mei —me decía Popo a menudo—, es como si el collar que lleva al cuello le cayera a un pozo. La única manera de recuperarlo es echarte de cabeza tras él (Tan 2009: 52).

Versión II: —Cuando alguien pierde su buen nombre, An-mei —solía decirme Popo—, es como si el collar que lleva colgado al cuello se le cayese a un pozo. Sólo puede recuperarlo si se echa de cabeza tras él (Tan 2001: 53).

93.

“If you take your daughter, she will become like you. No face. Never able to lift

up her head.” (Tan 1998: 46)

Versión I: Si te llevas a tu hija, se volverá como tú una desprestigiada, incapaz de levantar nunca la cabeza. (Tan 2009: 55)

Versión II: Si te llevas a tu hija, acabará perdiendo el honor como tú y será incapaz de recuperarlo. (Tan 2001: 56)

En la cultura china, el “面子” (*mianzi*), traducido literalmente como “face” en inglés o “cara” en español, también desempeña un papel de suma importancia. En *The Joy Luck Club*, el concepto de “face” aparece en varias ocasiones. En la cultura china, la cara hace referencia a la reputación, el prestigio o la honra de una persona o de una familia. “Perder la cara” significa perder el prestigio, perder la buena reputación o perder el respeto de los otros. En la sociedad feudal china, una mujer tenía que mantener la lealtad a su marido toda la vida, incluso después de la muerte de su marido. Si una mujer viuda volvía a casarse con otro hombre, se la consideraba una persona sin vergüenza que deshonoraba tanto a su propia familia como a la de su anterior marido. Además, ser concubina de alguien también se consideraba un acto que desprestigiaba a su propia familia. En la novela, vemos que la madre de An-mei incurrió en estos dos actos de deshonor al mismo tiempo. Por lo tanto, su propia madre la expulsó de la familia, sin permitirle ver a la hija que era fruto del matrimonio anterior.

En los ejemplos 92 y 93, notamos que los traductores explicitan lo que intenta transmitir el concepto “cara” en los textos traducidos con traducciones como “prestigio”, “buen nombre”, “el honor”, etc. Aunque al leer los textos traducidos los lectores españoles no tienen ninguna dificultad en entender lo que intenta expresar la autora, pierden la oportunidad de conocer que en la cultura china la “cara” es el sinónimo de “honor”, de “reputación” o de “honra”, lo que podía lograrse mediante estrategias mixtas explicativas o traduciendo “face” como “cara” en los textos traducidos y añadiendo una nota a pie de página o en el glosario general para explicar a los lectores españoles el uso especial de la palabra “cara” en la cultura china.

En otras ocasiones, como en la cultura española la palabra “cara” no se usa de la misma manera que en la cultura china se producen confusiones.

94.

“She has thrown her face into the eastward-flowing stream. Her ancestral spirit is lost forever. The person you see is just decayed flesh, evil, rotted to the bone.” (Tan 1998: 216)

Versión I: Ha vuelto el rostro hacia la corriente que fluye del este. Su espíritu ancestral se ha perdido para siempre. La persona que ves es sólo carne descompuesta, maligna, podrida hasta los huesos. (Tan 2009: 286)

Versión II: Ha girado el rostro en dirección a la corriente que fluye del este. Su espíritu ancestral se ha perdido para siempre. La persona que ves no es más que carne descompuesta, malvada, podrida hasta los huesos. (Tan 2001: 270)

En el ejemplo 94, vemos que los traductores confunden la palabra “cara” que se refiere a la honra con la “cara” que hace referencia al rostro facial. En este ejemplo, la “cara” de la frase “She has thrown her face into the eastward-flowing stream” se refiere a la honra de una mujer o la lealtad de una mujer a su marido. Por lo tanto, las traducciones de esta frase como “Ha vuelto el rostro hacia la corriente que fluye del este” y “Ha girado el rostro en dirección a la corriente que fluye del este” han cambiado completamente lo que intenta expresar la autora en el texto original. Una traducción que trata de restituir la carga cultural podría ser: “Ha tirado su cara, su honra, al río que corre hacia el este”.

95.

“She’s not stupid,” said my mother on one occasion, “but she has no spine.” (Tan 1998: 30).

Versión I: –No es estúpida –me dijo mi madre en una ocasión–, pero no tiene temple (Tan 2009: 33).

Versión II: –No es tonta –me dijo mi madre una vez–, pero le falta decisión (Tan 2001: 34).

En inglés, la palabra “spine” se refiere a la “columna vertebral” o a las espinas de los animales acuáticos. En el ejemplo 95, se adopta el primer sentido de esta palabra. En chino, el equivalente de “spine” es “主心骨” (*zhu xin gu*), eje del esqueleto que sostiene todo el cuerpo, que simboliza la firmeza de una persona al hacer algo. Si se dice que “una persona no tiene la columna o la espina”, lo que se intenta expresar es que dicha persona no tiene su propio juicio sobre un asunto y le resulta fácil creer en lo que dicen los otros. En la primera versión, el traductor elige la palabra “temple” que se refiere a “fortaleza o valentía serenas para afrontar las dificultades” (*Diccionario Clave*) y en la segunda versión se usa la palabra “decisión”,

que pone énfasis en la determinación, firmeza y la ausencia de vacilación en hacer algo. Aunque en las dos versiones españolas se explicita en diferente medida lo que intenta transmitir la palabra “spine”, el concepto chino subyacente se pierde.

96.

“Not know your own mother?” cries Auntie An-mei with disbelief. “How can you say? Your mother is in your bones!” (Tan 1998: 40)

Versión I: –¿Que no conoces a tu propia madre? –grita t á An-mei, incrédula–. ¿Cómo puedes decir semejante cosa? ¡Llevas a tu madre en la sangre! (Tan 2009: 44)

Versión II: –¿Acaso no conoces a tu propia madre? –exclama la t á An-mei, en tono de incredulidad–. ¿Cómo puedes decir semejante cosa? ¡La llevas en la sangre! (Tan 2001: 47)

97.

Here is how I came to love my mother. How I saw in her my own true nature. What was beneath my skin. Inside my bones (Tan 1998: 48).

He aquí cómo llegué a amar a mi madre, cómo vi en ella mi propia naturaleza verdadera, lo que había debajo mi piel, en el meollo de mis huesos. (Tan 2009: 57)

He aquí cómo llegué a amar a mi madre, cómo vi en ella mi propia naturaleza, lo que había debajo mi piel, en la médula de mis huesos. (Tan 2001: 58)

En los ejemplos 96 y 97, vemos el uso especial del concepto “bone”. En la cultura china, si se quiere expresar que “una cosa ya llega a ser una parte imprescindible de alguien o algo está profundamente impregnado en el cuerpo o en el pensamiento de alguien”, se dice “algo ya está en los huesos de alguien”. En el ejemplo 96, aunque Jing-mei cree que nunca ha llegado a conocer bien a su madre, An-mei, amiga íntima de su madre, insiste en que la madre y la hija constituyen un conjunto y que, quiera admitirlo o no, tanto el pensamiento como las características físicas de la madre están inscritos profundamente en la hija. Por lo tanto, An-mei dice “Your mother is in your bones!” En el ejemplo 97, la hija se da cuenta de que su verdadera naturaleza lleva la herencia de su madre, usando la frase “Inside my bones” para enfatizar este lazo indestructible entre madre e hija.

En español, también hay muchas frases hechas a partir de la palabra “hueso”, por ejemplo, “(calado o empapado) hasta los huesos”, que significa estar muy mojado, “dar en hueso”, que es fallar a la hora de hacer algo, “en los huesos”, que describe a una persona que está muy delgada, etc. Quizá por evitar las confusiones con estas frases, en las dos versiones españolas del ejemplo 96, los traductores sustituyen la frase “in/inside the bones” por “llevar ... en la sangre”, frase hecha española que describe que algo es innato e hereditario. Aunque esta sustitución en cierto sentido transmite lo que intenta expresar la autora en el texto original, ha eliminado del texto traducido ese uso especial de la palabra “hueso” en la cultura china. A diferencia de la traducción del ejemplo 96, en las dos versiones del ejemplo 97, se mantiene la palabra “hueso” pero a ella se añade “el meollo” o “la médula” para evitar posibles confusiones producidas por las frases hechas españolas que llevan la palabra “hueso”.

Aparte de los conceptos que hemos mencionado anteriormente, la autora también introduce la teoría de “los cinco elementos” (*Wuxing*), según la cual el universo está compuesto por cinco elementos fundamentales, que son: metal, madera, agua, fuego y tierra. Esta teoría se usa en la medicina china para explicar los fenómenos patológicos y también se utiliza en el horóscopo chino para analizar el carácter de las personas. Antiguamente, en China la gente identificaba el año de nacimiento de una persona no sólo con los doce animales⁹ sino también con los cinco elementos¹⁰. En aquel entonces, se creía que por la combinación del animal y el elemento se podía deducir el carácter y prever el destino de una persona. Por lo tanto, cuando una pareja quería casarse, era necesario averiguar sus años de nacimiento para ver si los dos iban a ser una buena combinación. A continuación, vemos un ejemplo al respecto:

98.

“An earth horse for an earth sheep. This is the best marriage combination.” (Tan

⁹ Los doce animales son: el ratón, el buey, el tigre, el conejo, el dragón, la serpiente, el caballo, la oveja, el mono, el gallo, el perro y el cerdo.

¹⁰ Por ejemplo, los años que terminan por “0” y “1” son los años del metal; los que acaban por “2” o “3” son los años del agua; los años que terminan por “4” o “5” son los de la madera; los que tienen como último número “6” o “7” son los años del fuego; por último, los años que acaban con “8” o “9” son los años de la tierra (cf. Liu 2010: 106).

1998: 50)

Versión I: –Un caballo de tierra para una oveja de tierra. Ésta es la mejor combinación para un matrimonio (Tan 2009: 61).

Versión II: –Un caballo para una oveja. Esa es la mejor combinación para un matrimonio (Tan 2001: 61).

Vemos que, en la primera versión de este ejemplo, el traductor traduce “earth horse” y “earth sheep” como “caballo de tierra” y “oveja de tierra” respectivamente. En esta versión, aunque se mantiene el animal y el elemento fundamental que marcan los años de nacimiento, para un lector español al que le falta el correspondiente contexto cultural una simple traducción literal quizá no sea suficientemente capaz de transmitir bien estos conceptos culturales. Además, esta traducción podrá producir confusiones a los lectores españoles, que pensarían que la palabra “tierra” que se usa en las locuciones como “caballo de tierra” u “oveja de tierra” sirve para indicar la naturaleza terrestre de estos animales comunes y corrientes. Quizá por esta razón, en la segunda versión se omite el elemento “earth” y sólo se mantienen los animales, signos del horóscopo chino que quizá resulten más familiares para los lectores españoles.

A través de los ejemplos que hemos estudiado en este apartado, notamos que al traducir los textos postcoloniales idealmente los traductores no sólo han de ser bilingües y biculturales sino que también tienen que conocer la cultura étnica de estos autores postcoloniales y otras culturas que están implicadas en sus obras multilingües y multiculturales. Tomando en consideración que la traducción, en cierto sentido, construye la representación de una obra original o un autor en la cultura meta, cabe exigir a los traductores de los textos postcoloniales mayor responsabilidad, como sugiere Tymoczko:

In the process the translator contends with fundamental ethical and ideological issues, for the resulting cultural translation will constitute an image of the source culture that will function as reality; thus, in a sense through language the translator *creates* the source culture for the receptor audience. The more marginalized the source culture, the heavier these responsibilities are for the translator, the more influential the representation (1999b: 182).

f. La traducción de los *chengyu*

En la obra, la autora también introduce muchos “成语” (*chengyu*), locuciones chinas, que en chino normalmente están compuestas por cuatro caracteres. A veces, la autora introduce la transcripción de estas locuciones y luego explica qué significan y a veces sólo inserta una traducción literal. Notamos que en las versiones castellanas, los traductores son muy conscientes de la importancia de estas palabras y en la mayoría de los casos mantienen estas frases en los textos traducidos, como indica Franco Aixelá: “The textual centrality of a CSI will usually be a force that pushes the translator to give it the biggest possible degree of conservation” ([1996] 2007:70). A continuación, veremos algunos ejemplos al respecto:

99.

Chunwang chihan: If the lips are gone, the teeth will be cold. Which means, I suppose, one thing is always the result of another (Tan 1998: 149).

Versión I: *Chunwang chihan*: si los labios desaparecen, los dientes tendrán frío, cuyo significado, supongo, es que una cosa siempre es resultado de otra (Tan 2009: 195).

Versión II: *Chunwang chihan*, es decir: si los labios desaparecen, los dientes tendrán frío, lo que significa, supongo, que una cosa siempre es el resultado de otra (Tan 2001: 185).

100.

...her friend wrote back and said this was impossible, like looking for a needle on the bottom of the ocean. (Tan 1998: 285)

Versión I: ...la amiga le respondió diciéndole que era tan imposible como buscar una aguja en el fondo del océano. (Tan 2009: 384)

Versión II: ...la mujer respondió diciéndole que era tan imposible como buscar una aguja en el fondo del mar. (Tan 2001: 360)

101.

She makes clouds with one hand, rain with the other. She is trying to trick you, so you will do anything for her (Tan 1998: 231).

Versión I: Siempre forma nubes con una mano y lluvia con otra. Intenta engañarte para que hagas cualquier cosa por ella (Tan 2009: 306).

Versión II: Siempre forma nubes con una mano y lluvia con otra. Trata de engañarte para que hagas lo que sea por ella (Tan 2001: 290).

Vemos que en los ejemplos 99-101, la autora introduce tres locuciones de *chengyu*: “唇亡齿寒”(*chu wang chi han*), “大海捞针”(*dahai lao zheng*), “翻云覆雨”(*fan yun fu yu*). En el ejemplo 99, la autora no sólo traduce literalmente la locución sino que también introduce su transcripción del chino. Vemos que en las dos versiones españolas se mantienen tanto la transcripción fonética como la explicación. En el ejemplo 100 y 101, la autora traduce literalmente las locuciones chinas al inglés. La locución “大海捞针” o “look for a needle on the bottom of the ocean” significa que es muy difícil e incluso imposible hacer algo. En español también hay una frase que expresa el mismo significado, que es “buscar una aguja en un pajar”. Sin embargo, como los traductores toman conciencia del uso especial de esta locución china, en las versiones traducen literalmente esta frase sin hacer ninguna domesticación. En el ejemplo 101, la frase “make clouds with one hand, rain with the other” es la traducción literal de la locución “翻手为云, 覆手为雨” (*fan shou wei yun, fu shou wei yu*), también dicho simplemente como “翻云覆雨”, que se usa para referirse a una persona que es muy hábil en tretas. Notamos que aunque resulta un poco extraña a un lector español, los traductores mantienen esta frase intacta en las versiones españolas.

102.

“I was so beside myself, ask my son, almost turned heaven and earth upside down trying to think of a way!” (Tan 1998: 276)

Versión I: –Me puse furiosa, pregúntale a mi hijo. Menudo jaleo armé tratando de encontrar una solución! (Tan 2009: 371)

Versión II: –Que te diga mi hijo lo furiosa que me puse. Me devané los sesos intentando encontrar una solución! (Tan 2001: 348)

En el ejemplo 102, la frase hecha que la autora intenta introducir es en chino “翻天覆地” (*fan tian fu di*), que literalmente significa que el cielo y la tierra se

invierten; en sentido figurado, se refiere a un acontecimiento estremecedor o titánico o a alguien que hace todo lo posible para conseguir un fin. Correspondiente a este último sentido, en español también encontramos una frase similar, que es “mover cielo y tierra”. En las dos versiones españolas no se mantiene esta frase hecha china ni tampoco se utiliza su homóloga española.

En diferentes culturas, se construyen las locuciones o los proverbios de manera distinta. Además, en estas unidades lingüísticas se reflejan las actitudes, las creencias, la visión del mundo, etc. Conocer las construcciones idiomáticas de otra cultura también constituye una medida eficaz para enriquecer nuestro propio sistema cultural. Desde esta perspectiva, traducir las locuciones o las frases idiomáticas de una cultura mediante la sustitución con equivalentes de la cultura meta no parece la manera más adecuada, como también sugiere Larbaud al comentar la traducción de los proverbios:

Of course, a proverb may have its equivalents in other languages, but...these equivalents do not *translate* it. To translate is not to search for equivalences. The desire to replace ignores, furthermore, the existence in us of a *proverb consciousness* which immediately detects, in a new proverb, the brother of an authentic one: the world of our proverbs is thus augmented and enriched (en Berman [1985] 2000: 287).

Rutheford (cf. 2002: 227-228) emplea una estrategia a caballo entre la domesticación y extrañamiento en su traducción de los refranes de Sancho en *El Quijote*: inventa refranes que, no obstante, se construyen imitando la forma, retórica y cadencias de los refranes en inglés (por ejemplo: traduce “A dineros pagados, brazos quebrados” como “The money paid, the work delayed”). También las escritoras híbridas como Julia Álvarez, Esmeralda Santiago o Rosario Ferré (cf. Martín Ruano 2007c: 124-129) utilizan técnicas muy creativas para la transmisión y traducción de paremias en sus obras, que van desde la literalidad en la lengua de llegada hasta la apropiación creativa, transgresora incluso, de estas unidades fraseológicas. Por ejemplo, Esmeralda Santiago traduce los refranes de su cultura de origen de manera

literal, traduciendo el refrán “Barco que no anda, no llega al puerto” al inglés como “A ship that doesn’t sail, never reaches the port” y vertiendo la frase “De Guatemala a Guatepeor” al inglés como “From Guatemala to guate-worse” (citado por Martín Ruano 2007c: 126; 128). Éstas son soluciones que tratan de buscar alternativas en el espacio del *entre*: no en la cultura original, ni en la cultura de llegada, sino en un espacio intermedio, el de una creatividad que conjuga la familiaridad y el extrañamiento.

g. La traducción de la reescritura de elementos tradicionales mitológicos e intertextuales

La invención de algunas costumbres y alusiones literarias y la reescritura de ciertos elementos mitológicos tradicionales chinos en *The Joy Luck Club* también es un factor llamativo: por una parte, constituyen un bello realce que atrae la atención de los lectores que se interesan por la cultura china y, por otra, en cierto sentido, revisten la obra de un fuerte color orientalista y exótico que explica que se hayan convertido en el blanco de las agudas críticas de autores o estudiosos que intentan reivindicar la pureza o la autenticidad de la cultura china. A continuación, estudiaremos algunos ejemplos de reescrituras que realiza la autora en el texto original con el fin de analizar cómo las gestionan los traductores que se sitúan en diferentes contextos socio-culturales.

103.

In America I will have a daughter just like me. But over there nobody will say her worth is measured by the loudness of her husband’s belch (Tan 1998: 17).

En América tendré una hija igual que yo, pero allí nadie dirá que su valía se mide por la sonoridad del eructo de su marido (Tan 2009:15).

Cheng: 待到了美国，我要生个女儿，她会长得很像我。但是，她不用看着丈夫的眼色低眉垂眼地过日子。(Tan 2006:15)

Aunque en las épocas antiguas de China, la capacidad y habilidad de preparar bien la comida era uno de los criterios básicos para evaluar a una mujer, el “eructo” que hace un marido nunca llegó a ser un síntoma de aprobación. Es más, eructar en

público es una manifestación de mala educación. Quizá en el texto original la autora adopta el sentido figurado de “eructo” con el fin de decir que una mujer tiene que cuidar bien a su marido en la comida. Sin embargo, un lector que no conoce la cultura china lo tomará como una “verdadera” costumbre china. Hemos visto que en las versiones españolas de este ejemplo esta costumbre “inventada” se transmite literalmente a los lectores españoles. Sin embargo, las traductoras de las versiones chinas eligen diferentes estrategias. Parece que Tian y Yu insisten en traducir fielmente el texto original, a pesar de que una traducción “fiel” produzca una sensación de extrañeza a los lectores chinos. En cambio, en la versión de Cheng, la traductora neutraliza esta costumbre “rara” y la reescribe como “En América tendré una hija igual que yo, pero allí no va a pasar los días humilde y sumisa sopesando el gesto de su marido.”

104.

On Joy Luck nights, my parents brought me to the Hsus'. Since I was the guest, I had to take care of all the younger children... (Tan 1998: 28).

Las noches en que había reunión del club, mis padres me llevaban a casa de los Hsu. Como era la invitada, tenía que cuidar de los niños más pequeños (Tan 2009: 30).

Las noches en que el Club se reunía, mis padres me llevaban a casa de los Hsu. Dado que yo era la invitada, debía cuidar de los niños más pequeños (Tan 2001: 31).

Tian: 一到喜福会聚会的夜晚，父母就带我去苏家。尽管我是客人，但也不得不照看那些比我小的孩子。(1992: 15)

Cheng: 在那些父母去许家聚会的晚上，他们也会带上我。因为我是那里的孩子们中最年长的，我就必须得要看管住其他几个小孩子…… (2006: 15)

En el ejemplo 104, según lo que dice la autora, parece que los chinos tienen la costumbre de que los invitados cuiden a los niños de la familia anfitriona. Quizá esta costumbre no sólo resulte un poco extraña a los lectores españoles sino también a los lectores chinos. Vemos que en las versiones españolas se mantiene “intacta” esta costumbre. Sin embargo, las traductoras de las versiones chinas eligen diferentes estrategias. Al contrario que Yu, quien traduce esta costumbre literalmente, Tian y Cheng, hacen ciertos ajustes. Creyendo más lógico que el o la mayor de los niños

cuide de otros menores en el caso de que los invitados sean amigos íntimos de la familia anfitriona, traducen la frase “Since I was the guest, I had to take care of all the younger children...” respectivamente como “A pesar de ser la invitada, tenía que cuidar de los otros niños menores que yo” y “Como yo era la mayor de los niños, tenía que cuidar de los otros”.

Aparte de inventar ciertas costumbres chinas, en *The Joy Luck Club*, la autora también “crea” ciertos poemas antiguos chinos y refranes de Confucio, lo que muestra en cierto sentido su “desire to add local colour” (Prasad 1999: 46).

105.

“...Autumn moon warms. O! Geese shadows return,” Baba was reciting a long poem he had deciphered from ancient stone inscriptions.

...

“Mist flowers radiant” (Tan 1998: 70-1).

Versión I: –...La luna de otoño se calienta. ¡Oh! Las sombras de los gansos retornan. –Baba recitaba un largo poema que había descifrado de antiguas inscripciones en piedra–.

...

– Radiantes flores de la bruma. ¡Oh!... (Tan 2009:90).

Versión II: –<<...La luna de otoño se calienta. ¡Oh! Las sombras de los gansos regresan.>> –Baba recitaba un extenso poema que había descifrado de antiguas estelas–.

...

–<<Flores radiantes de la niebla. ¡Oh!... >> (Tan 2001:88).

Tian: 秋月暖兮，鵝影歸 (*Qiuyue nuan xi, eying gui*)
霧花飛兮... (*wuhua fei xi...*) (1992: 65)

Yu: 秋月暖兮，鵝影歸 (*Qiu yue nuan xi, eying gui*)
霧花燦兮... (*wuhua can xi...*) (1990: 59)

Cheng: 秋月怡人，荷塘鶴影... (2006: 62) (*Qiuyue yiren, hetang heyong*)

En el ejemplo 105, el padre de Ying-ying está recitando un largo poema antiguo chino. En estos versos, aparecen la luna, los gansos, las flores y la niebla, figuras que, desde un punto de vista occidental, parecen muy orientales o destilan un fuerte sabor chino. También notamos que en el texto original, la autora omite los

artículos definidos que debían aparecer antes de las locuciones “Autumn moon”, “Geese shadows” y “Mist flowers”, para que el poema evoque más el elemento chino. Vemos que los traductores de las versiones españolas transmiten estas imágenes y mantienen la estructura del poema en el texto traducido; el único ajuste que hacen es añadir los artículos omitidos intencionadamente por la autora en el texto original.

Al retrotraducir este poema al chino, la situación no resulta tan fácil, porque las traductoras de las versiones chinas sienten la necesidad de “recuperar” este poema antiguo, es decir, dado que es un poema realmente existente, entienden que tienen que localizar el texto original e insertarlo en el texto traducido; si es una invención creativa de la autora, han de “reconstruirlo” según las reglas estilísticas y estéticas de los poemas chinos antiguos. En primer lugar, estilísticamente, todas las traductoras adoptan el estilo de los poemas antiguos chinos, según se indica el texto original: “Baba was reciting a long poem he had deciphered from ancient stone inscriptions”. Tomando en consideración estos puntos clave y el uso de las interjecciones en los versos, Tian y Yu traducen estos versos según el estilo de los poemas que estuvieron de moda antes de la dinastía Qin, sustituyendo la interjección “O” por “兮” (*xi*, partícula modal que se usa con frecuencia en los poemas de *Shijing*¹¹ y en *Chuci*¹², que sirve para ajustar la rima del poema y expresar los sentimientos).

Cheng traduce el primer verso de manera libre (su versión en español significa: “la luna de otoño es agradable, las sombras de las grullas se reflejan en el estanque de lotos”) y omite el segundo verso. Obviamente, la traductora ha añadido “el estanque de lotos” en el texto traducido y ha sustituido el ganso por la grulla. Hay que destacar que esta reescritura no es una invención caprichosa que se le ocurre de manera irracional. A cualquier lector chino de nivel medio, al leer este verso en el que

¹¹ Es la primera antología de poemas de China, en la que se incluyen más de trescientos poemas populares creados durante unos seiscientos años (desde principios de la dinastía Zhou del Oeste [siglo XI a.c - 771 a.c.] hasta mediados del Periodo de Primavera y Otoño [770 a.c - 476 a.c.]).

¹² *Chuci* es un tipo de poemas que surge en torno a finales del periodo de los Reinos Combatientes (siglo V a.c.-221 a.c.) y estuvieron de moda en las tierras del reino Chu. Sus principales representantes son Qu Yuan y Song Yu.

aparecen la luna, la sombra de los gansos y el otoño, le viene a la mente inmediatamente otro verso muy famoso proveniente de *El sueño en el pabellón rojo*, una de las cuatro obras literarias clásicas chinas, “寒塘渡鹤影, 冷月葬花魂” (“En el estanque frío de lotos se reflejan las sombras de las grullas, mientras que la luna helada está rindiendo homenaje a las flores abochornadas” [mi traducción]). En la cultura china, la grulla, pájaro que simboliza una larga vida, siempre es el preferido de los poetas; al contrario, el ganso, aunque también aparece en ciertos poemas, en muchos refranes populares es descrito como un animal estúpido. Por lo tanto, la traductora sustituye el ganso por la grulla para crear un poema con más valor poético y estético.

En el capítulo “Magpies”, la autora cita una noticia que, según ella o la narradora, ha leído en una revista de China. El texto original reza como sigue:

106.

...I read this news in a magazine from China.

It said that for thousands of years birds had been tormenting the peasants. They flocked to watch peasants bent over in the fields, digging the hard dirt, crying into the furrows to water the seeds. And when the people stood up, the birds would fly down and drink the tears and eat the seeds. So children starved.

But one day, all these tired peasants –from all over China– they gathered in fields everywhere. They watched the birds eating and drinking. And they said, “Enough of this suffering and silence!” They began to clap their hands, and bang sticks on pots and pans and shout, “Sz! Sz! Sz!” –Die! Die! Die!

And all these birds rose in the air, alarmed and confused by this new anger, beating their black wings, flying just above, waiting for the noise to stop. But the people’s shouts only grew stronger, angrier. The birds became more exhausted, unable to land, unable to eat. And this continued for many hours, for many days, until all those birds –hundreds, thousands, and then millions! –fluttered to the ground, dead and still, until not one bird remained in the sky. (Tan 1998: 241).

La veracidad de esta noticia ya no se puede confirmar y es muy posible que la autora invente esta “alusión” haciéndose eco de la historia sobre las urracas que se relata en el comienzo de este capítulo. En la cultura china, la urraca está considerada un tipo de pájaro que puede traer buena suerte a la gente. Por lo tanto, en China, la

gente llama este pájaro “喜鹊” (*xique*, el pájaro de felicidad). Sin embargo, en el comienzo de este capítulo, la autora nos da otra versión de este pájaro. Según ella, las urracas son las aves que comen las lágrimas de las chicas infelices. En su versión, la urraca se convierte en un pájaro ingrato cuya felicidad se nutre de los dolores de los demás. Con esta historia, la narradora posiblemente quiera decir que, si bien en las épocas antiguas de China las mujeres no podían controlar su propio destino y lo único que podían hacer era tragar sus propias lágrimas para no sufrir los ataques de las urracas, en la América moderna sus hijas pueden elegir lo que quieren hacer y dominar sus propios destinos. La noticia que aparece en el final de ese capítulo trata de transmitir esta idea.

Sin duda, esta nueva versión de la urraca y la noticia china hacen que este capítulo esté revestido de un fuerte tono misterioso. Notamos que en ninguna de las dos versiones españolas los traductores hacen ningún cambio, ni tampoco reescriben ninguno de los detalles. Sin embargo, las traductoras del chino toman diferentes opciones. En la versión de Tian y la de Yu, las traductoras traducen esta noticia para mantener la integridad de todo el capítulo. En cambio, Cheng, poniendo en duda la veracidad de esta noticia, la omite en su versión y hace una reescritura:

……不过现在她们不一样了，这是最近的中国杂志上说的，她们翻身了。那种靠人们的眼泪来喂饱的家伙，再也不敢坐享其成。中国的人民起来赶走他们。(Cheng 2006: 235)

[... Sin embargo, ahora ellas no son iguales (que las mujeres que vivían en el pasado), eso es lo que dicen recientemente las revistas de China, las mujeres se han emancipado.

Los pájaros que viven de las lágrimas ajenas ya no se atreven a disfrutar del beneficio de lo que han hecho los otros. El pueblo chino se ha levantado a expulsarlos.]

A continuación, veremos un ejemplo de proverbios inventados:

107.

So he came back and made a Confucius joke, that if the words were wrong, then his intentions must also be wrong (Tan 1998: 264).

Versión I: Él replicó con una broma confuciana, diciéndome que si las palabras eran erróneas, entonces las intenciones también debían serlo (Tan 2009: 355).

Versión II: Él replicó con una broma confuciana, y me dijo que si las palabras eran erróneas, entonces lo mismo ocurriría con las intenciones (Tan 2001: 334).

Tian: 他明白过来，开了个很有哲理的玩笑说：词不达意呀。(1992: 287)

Yu: 所以他回头编造了一个子曰的笑话，说是如果语彙有误，那么他的心术必然不正。(1990: 291)

Cheng: Cero traducción

En este ejemplo, la frase marcada por “Confucius joke” en realidad es algo que “inventa” la propia autora. En las versiones españolas, los traductores transmiten esta información directamente en los textos traducidos; de esta manera, los lectores españoles tomarán esta creación literaria de la autora como propio del estilo humorístico confuciano. Sin embargo, las traductoras de las versiones chinas emplean diferentes estrategias. Tian hace ciertos ajustes: traduce “made a Confucius joke” como “hizo una broma de manera filosófica” para neutralizar la sensación de extrañeza y reescribe la última frase, “if the words were wrong, then his intentions must also be wrong”, como “las palabras no logran expresar bien lo que piensa una persona”; aunque Yu traduce toda la frase (manteniendo “a Confucius joke”), sustituye el verbo “make” por el equivalente a “inventar” para declarar que esta broma es una versión propia del hablante; Cheng opta por eliminar esta frase en el texto traducido.

Las leyendas y los mitos tradicionales de la cultura china constituyen una fuente inagotable de inspiración en la creación literaria de Amy Tan. Igual que Kingston, en *The Joy Luck Club*, la autora no sólo reescribe ciertos mitos tradicionales chinos sino que también concede nueva vida a ciertos personajes mitológicos o “inventa” ciertos personajes históricos. En la novela, podemos ver una reescritura de la leyenda de Chang’e, una nueva versión de Zhou Gong, la reelaboración de la historia de la venganza del Rey Dragón, o una guerra imaginaria entre Sun Wei y Genghis Khan, etc.

Sin embargo, no podemos ignorar la función metonímica que cumplen las mitologías en una cultura. Como indica Tymoczko: “[f]or a traditional audience each telling evokes metonymically all previous telling of the tale that audience has participated in and, further, the telling instantiates and reifies metonymically the entire tradition that the audience and teller share” (1999b: 43). Así sin duda, las reescrituras de las mitologías tradicionales chinas que no encajan en los conocimientos acumulados de un lector tradicional le permitirán “correct (and forgive) the mistakes or omissions of traditional tellers” o “fill gaps in narrative textures” (Tymoczko 1995: 16). De ahí que veamos que las traductoras de las versiones chinas hacen ciertos ajustes tomando en consideración el bagaje cultural de los lectores chinos tradicionales.

En la cultura china Chang’e es conocida como la diosa de la luna. En esta novela, la autora reescribe la leyenda de Chang’e mezclándola con la historia romántica de amor protagonizada por Niu Lang y Zhi Nu¹³. En China la leyenda de Chang’e también tiene muchas versiones populares. La que se ha erigido en clásica es la siguiente: en los tiempos lejanos, en el cielo había diez soles que iban secando la tierra y matando las plantas con su ardor. Para salvar al pueblo, Hou Yi, el marido de Chang’e, quien era arquero y tenía un arco mágico, mató a los nueve soles que estaban amenazando la vida del pueblo. En señal de agradecimiento, la Reina de los Cielos del Oeste le regaló una medicina mágica que le ayudó a mantener la juventud y a evitar la muerte. Por curiosidad, Chang’e probó esta medicina a escondidas y, al tomarla, empezó a ascender hacia la luna. Desde aquel entonces, se quedó en la luna y nunca volvió a ver su marido. En la luna sólo la acompañaban el frío y la soledad, castigos que tenía que recibir por su acción.

¹³ Zhi Nu, la séptima hija de la Reina de los Cielos del Oeste, se enamoró de Niu Lang, un chico común y corriente, que vivía en un pueblo pobre de la Tierra. A pesar de la oposición del Cielo, Zhi Nu decidió casarse con Niu Lang y tuvo dos hijos con él. Para separarlos, la Reina de los Cielos del Oeste dibujó un río en el cielo, que es la Vía Láctea, para que los dos no se vieran nunca jamás. Conmovidas por el gran amor entre los dos, cada año el día siete del séptimo mes lunar, las urracas forman un puente sobre este río celestial con sus propios cuerpos, por el cual Niu Lang y sus hijos pueden subir al cielo y cruzar el río con el fin de reunirse con Zhi Nu. Para conmemorar esta leyenda, hoy en día en China se celebra en esa fecha la fiesta de los enamorados.

En la versión reescrita por la autora, Hou Yi se convierte en el “Master Archer of the Skies” (Tan 1998: 80) que vive en el sol. Día tras día y noche tras noche, Hou Yi y su mujer pasan uno tras otro sin verse, menos el día 15 del octavo mes lunar, que es la Fiesta de la Luna, como canta Chang’e en la novela:

“My fate and my penance,” she began to lament, pulling her long fingers through her hair, “to live here on the moon, while my husband lives on the sun. So that each day and each night we pass each other, never seeing one another, except this one evening, the night of the mid-autumn moon” (Tan 1998:80).

Además, la autora también explica el comportamiento egoísta de Chang’e con los conceptos filosóficos chinos, “yin” y “yang” (como ya mencionamos en el ejemplo 68, por lo que aquí sólo citamos el texto original): “For woman is yin, ... the darkness within, where untempered passions lie. And man is yang, bright truth lighting our minds” (Tan 1998: 81). Según la autora, el “yin”, que simboliza la feminidad, es la parte oscura de los seres humanos, de la que se generan “las pasiones incontroladas” y, al contrario, el “yang”, que representa la masculinidad, es la parte clara de la humanidad que otorga la ilustración racional a los seres humanos. Huelga decir que esta nueva interpretación de los conceptos “yin” y “yang” da a la obra un tono misterioso.

Vemos que en las versiones españolas se mantiene esta reescritura de la leyenda de Chang’e. Sin embargo, las traductoras de las versiones chinas no han llegado a un acuerdo en torno a la traducción de esta reescritura. En las versiones de Tian y Yu, las traductoras vierten fielmente lo que recrea la autora. Al contrario, en la versión de Cheng, la traductora opta por omitir la parte transplantada de la leyenda de Niu Lang y Zhi Nv, lo que en cierto sentido acerca el texto traducido a los lectores chinos. En otras palabras, la traductora opta por preservar la pureza de la cultura china desde una perspectiva ortodoxa china.

Aparte de reescribir la historia de Chang’e, en el capítulo “Without Wood”, la

autora también concede nuevas misiones a Zhou Gong, que en el texto original aparece como “Old Mr. Chou”. En la novela, según la madre de Rose, este *Old Mr. Chou* “was the guardian of a door that opened into dreams” (Tan 1998: 186). A cualquier lector chino le resulta difícil de aceptar esta explicación sobre este personaje. Zhou Gong, cuyo verdadero nombre es Ji Dan, es un filósofo, político y estratega militar que vivió a principios de la dinastía Zhou (alrededor de 1100 a.c.). Es un personaje que desempeña un papel de suma importancia en el establecimiento y el mantenimiento de las instituciones feudales. Confucio lo toma como el fundador de la escuela Ru, que posteriormente, dadas las grandes aportaciones que hizo Confucio a ella, se identifica con el nombre de Confucianismo. Por la gran estima que albergaba Confucio hacia Zhou Gong, éste se convirtió en una figura que frecuentaba los sueños de Confucio. Se atribuye a Confucio la frase “吾不复梦见周公矣” (“No puedo volver a soñar con Zhou Gong”), con la que lamentaba la pérdida de aquello por lo que abogó Zhou Gong en su época. Esta frase posteriormente evolucionó hasta convertirse en un proverbio popular. Cuando se dice que “alguien se encuentra con Zhou Gong en el sueño”, se quiere decir que una persona entra en la fase de sueño o se queda dormida. Más tarde, un libro anónimo redactado en nombre de Zhou Gong, con el título “*Zhou Gong explica los sueños*”, interpretaba los diferentes sueños. Por todo lo dicho, Zhou Gong es una figura que está muy relacionada con el sueño.

Igual que ocurría con la traducción de la leyenda de Chang’e, en las dos versiones españolas los traductores también transmiten la reescritura de Mr. Chou. Sin embargo, las traductoras de las versiones chinas adoptan diferentes estrategias. En la versión de Yu, la traductora mantiene fielmente esta invención creativa. En la versión de Tian, la traductora también mantiene la mayoría de lo que está relacionado con Mr. Chou pero elimina la frase “*Old Mr. Chou was the guardian of a door that opened into dreams*”. La decisión de traducción más atrevida es la de Cheng, en la que se omite todo lo relacionado con este personaje para reducir la sensación de extrañeza.

En el capítulo “Half and Half”, la autora cuenta un suceso curioso que ocurrió

a un niño, que recuperó misteriosamente el brazo que perdió en un accidente causado por unos fuegos artificiales en un rito mágico que hizo su madre. En esta historia, Tan “recrea” la figura del dios de fuego, Chu Jung, que según la autora, es “the three-eyed god of fire” (Tan 1998: 128). Aquí esta figura mitológica es una mezcla del personaje legendario chino Zhu Rong, que mantiene el fuego y enseña al pueblo a utilizarlo, y la figura del dios del fuego del Taoísmo, Ma Wang Ye, quien tiene tres ojos. Aparte de esta historia, la autora también apunta a un rito que hace la madre de Rose para rendir homenaje al Rey Dragón con el fin de que le devuelva a su hijo Bing, inventando a su manera el procedimiento del rito y las razones por las que el Rey Dragón ha encarcelado a Bing. El texto original es el siguiente:

“I remember a boy who lost his hand in a firecracker accident,” she said. “I saw the shreds of this boy’s arm, his tears, and then I heard his mother’s claim that he would grow back another hand, better than the last. This mother said she would pay back an ancestral debt ten times over. She would use a water treatment to soothe the wrath of Chu Jung, the three-eyed god of fire. And true enough, the next week this boy was riding a bicycle, both hands steering a straight course past my astonished eyes!”

...

“An ancestor of ours once stole water from a sacred well. Now the water is trying to steal back. We must sweeten the temper of the Coiling Dragon who lives in the sea. And then we must make him loosen his coils from Bing by giving him another treasure he can hide.”

My mother poured out tea sweetened with sugar into the teacup, and threw this into the sea. And then she opened her fist. In her palm was a ring of watery blue sapphire, a gift from her mother, who had died many years before. This ring, she told me, drew coveting stares from women and made them inattentive to the children they guarded so jealously. This would make the Coiling Dragon forgetful of Bing. She threw the ring into the water (Tan 1998: 128-9).

Sin lugar a dudas, estos párrafos han concedido al texto original un fuerte tono misterioso. En las traducciones españolas, estas historias misteriosas logran conectar con los lectores españoles y quizá lleguen a ser uno de los puntos que atraen la atención de los lectores. En las versiones chinas de Yu y Tian, ambas traductoras mantienen estos párrafos, pero en la versión de Cheng (2006: 119), sólo se traduce el rito que hizo la madre de Rose (el último párrafo de la cita) y se reducen los otros

párrafos a una frase: “从前在中国时，人们都用这种方法来祭海，以平息龙王的怒气。而这通常是很有效的” (En las épocas antiguas de China, para extinguir la furia del Rey Dragón, la gente rendía homenaje al mar de esta manera, la cual era muy eficaz), con la que se une el texto que precede con lo que sigue.

Al analizar los ejemplos que hemos citado, notamos que la versión china de Cheng tiene muchas “discrepancias” con la obra original. Aunque decimos que la traducción es una actividad creativa, también sabemos que el traductor o la traductora no goza de la misma libertad que el autor o la autora de la obra original. A pesar de que la traducción no pueda ser igual que la obra original, “tampoco puede ser un texto diferente, porque si lo fuera sería tan o más peligroso que la tradicional aceptación de la neutralidad y de la equivalencia” (Vidal 2010: 101). Además, vemos que la reescritura de las tradiciones y las mitologías tradicionales en los textos postcoloniales siempre implica la lucha contra una doble atadura o una doble marginalización por parte de la cultura tradicional ortodoxa y la cultura dominante:

these texts seek to decolonize themselves from two oppressors at once, the western ex-colonizer who naively boasts of their existence and ultimately recuperates them and the ‘traditional’, national cultures which shortsightedly deny their importance and consequently marginalize them (Mehrez 1992: 121).

En este sentido, una traducción en la que se silencia la propia voz de los autores híbridos no parece ser una manera adecuada a través de la cual conocer verdaderamente sus singularidades.

Aunque en este apartado hemos especificado cuál es la versión clásica de estas leyendas y las mitologías chinas, nuestro interés no se centra en criticar la falsedad de las invenciones literarias de los autores chinoamericanos ni tampoco en salvaguardar la autenticidad y la autoridad de la cultura tradicional china desde una perspectiva cultural ortodoxa. Lo que intentamos hacer es indicar la diferencia que existe entre la cultura china y la chinoamericana, y plantear ciertas reflexiones sobre los dilemas a los que se enfrenta la traducción de estas versiones renovadas: ¿tienen el derecho a

“corregir” lo que consideran “falso” los traductores para que el texto traducido no resulte tan “ridículo” a los lectores tradicionales? Desde el punto de vista del traductor o traductora occidental que no tiene mucho conocimiento de las culturas étnicas implicadas en las obras, ¿qué tiene que hacer para revelar a sus lectores meta las singularidades de esa cultura *in-between*? Un traductor o una traductora multicultural que está situado/a en el punto de encuentro entre las culturas matrices donde nace la hibridación cultural y otra ajena a la que se traducir á la obra, ¿qué tiene que hacer para poder introducir en esta cultura meta de manera adecuada la cultura tradicional y la h brida?

Hay que entender estas invenciones o reescrituras desde una perspectiva “*in-between*”. Es decir, por una parte, no podemos criticar o intentar “corregir” lo inventado o lo “falso” de estas reescrituras, porque “[i]t permits the adaptation of traditional content and form to new circumstances, allowing change while still maintaining a predominant sense of the preservation of larger elements of tradition” (Tymoczko 1999b: 46) y constituye una manera eficaz de mantener la continuidad de las tradiciones culturales en un grupo diaspórico; por otra, tampoco podemos tratar estas reescrituras ciegamente haciendo caso omiso a los “efectos negativos” que producir á en la construcción de la imagen de la cultura china en otras culturas, por ejemplo, el refuerzo de los estereotipos orientalistas de los chinos y de la cultura china. De hecho, tomando en consideración las funciones meton ímicas de la literatura étnica, es muy posible que estas reescrituras o invenciones creativas individuales se vayan ampliando hasta convertirse en elementos capaces de representar lo colectivo. En otras palabras, la obra de Amy Tan no sólo construye una imagen de los chinoamericanos en el mundo occidental sino también de los chinos en sentido amplio. Por lo tanto, los traductores postcoloniales han de mantener una actitud prudente, tomando en consideración todas las fuerzas culturales que están implicadas en el proceso traslativo, como indica África Vidal:

Traducir es reescribir, pero no como una vuelta a lo primigenio sino más bien como un desenmascaramiento de las múltiples voces que en realidad se superponen. [...] La reescritura supone repensar los distintos modelos de pensar, reflexionar sobre el orden generado por los mismos, desconstruir en cierta medida la ret órica de los conjuntos previamente organizados de significantes. El traductor, en suma, al reescribir a quien está fuera de lugar, deberá entablar un

debate constante con los sentidos heredados, que van configurándose a través de *habitus* y capitales simbólicos diferentes, con el fin de recuperar lo más completamente posible el discurso tomando en consideración la relación entre los diferentes valores que hay en juego en un intercambio comunicativo, pero a sabiendas también de que su labor no se salva de la manipulación (Vidal 2010: 100).

4.4.3 La traducción del multilingüismo

a. La traducción del chino romanizado

Al igual que ocurre con la traducción de los términos chinos insertados, parece que la traducción del chino (es decir, de las transcripciones fonéticas hechas a través del pinyin romanizado) no produce muchas dificultades a los traductores de las versiones españolas. Como la autora de la obra original añade explicaciones concisas y claras a renglón seguido de las transcripciones, la estrategia que siguen los traductores consiste en “copiar” las transcripciones fonéticas del chino directamente e incluir una versión de las explicaciones en los textos traducidos. Sin embargo, notamos que a veces los traductores también optan por omitir las transcripciones fonéticas y hacen una domesticación según el contexto para atenuar la sensación exótica que transmiten estas transcripciones. A continuación, veremos algunos ejemplos:

108.

“I was *chiszle*,” she says, still fuming, “mad to death.” (Tan 1998: 34)

Versión I: –Qué engaño –dice, enojada todavía–. Estaba muerta de rabia (Tan 2009: 39).

Versión II: –Qué estafa –dice, aún enfadada–. Cré que moriré de rabia (Tan 2001: 40).

109.

“*Shemma bende ren!*” —What kind of fool are you? (Tan 1998: 55)

Versión I: —*Shemma bende ren!* (¿Qué clase de idiota eres?) (Tan 2009: 68)

Versión II: —*Shemma bende ren!* ¿Qué clase de idiota eres? (Tan 2001: 67)

110.

“*Syin yifu! Yidafadwo!*”—Your new clothes! Everything, all over the place! (Tan 1989: 72)

Versión I: *Syin yifu! Yidafadwo!* (¡Tu ropa nueva! ¡Todo esparcido por ahí!) (Tan 2009: 92).

Versión II: *Syin yifu! Yidafadwo!* ¡mira tu ropa nueva! ¡Has dejado todo perdido! (Tan 2001: 89).

En el ejemplo 108, T á Lin está quejándose del rechazo de una devolución. “*Chiszle*” en chino se escribe como “气死了”, que significa “estar muerto de rabia”. En el texto original, primero T á Lin lo dice en chino y luego vuelve a expresar la misma queja en inglés para recalcar su enfado. En las dos versiones españolas, los traductores omiten directamente la transcripción fonética y la sustituyen respectivamente por “qué engaño” y “qué estafa”, interpretaciones propias realizadas según el contexto. De esta manera, no sólo se elimina la marca identitaria que lleva el signo lingüístico “*Chiszle*” sino que también se atenúa el tono irritado.

En los ejemplos 109 y 110, la autora primero introduce las transcripciones fonéticas del chino y luego las explica en inglés. En el texto original, la autora usa el guión para recordar a los lectores que las frases que siguen a las transcripciones son sus correspondientes explicaciones. Al traducir estos dos ejemplos, aunque ambos traductores transmiten las transcripciones fonéticas al texto traducido, han elegido diferentes estrategias traslativas con respecto a las explicaciones: el traductor de la primera versión las pone entre paréntesis, marcas que indican a los lectores que lo incluido se dedica a explicar la transcripción fonética que aparece anteriormente; en cambio, el traductor de la segunda versión no utiliza ningún signo de puntuación, lo que orientará a los lectores a pensar que las transcripciones no tienen nada que ver con las frases que siguen. En el ejemplo 110, para imitar el modo de hablar de los chinos, la autora no usa ningún verbo en las dos frases insertadas. “*Syin yifu*” (el pinyin estándar se escribe como *xin yifu*) significa “la ropa nueva”, y “*Yidafadwo*”

(*yitahudu*) quiere decir “todo está en un estado caótico” o, en este ejemplo, “todo está fuera de su lugar”. Se ve que en la segunda versión el traductor no sólo “completa” las oraciones con la adición de los verbos sino que también cambia el significado de la frase *Yidafadwo*. De esta manera, aunque se ofrece a los lectores españoles una versión más fluida, las características del chino que intenta introducir la autora en el texto original se pierden en el texto traducido.

Aquí hay que destacar que el pinyin romanizado, o mejor dicho, “el pinyin americanizado” que usa la autora también provoca problemas a la hora de traducir el texto original al chino. Como el pinyin americanizado es diferente del pinyin estándar que usa el chino mandarín, a veces los traductores se ven obligados a adivinar cuál será la palabra que la autora intenta decir. Además, en ciertas ocasiones, como la autora no maneja muy bien el chino, a veces las frases chinas que aparecen en el texto original no suenan naturales, e incluso parecen un poco forzadas. Al retrotraducirlas al chino mandarín, las traductoras han de enfrentarse a una situación delicada: ¿tienen derecho a “corregir” los errores cometidos en el texto original? Si los corrigen, ¿correrán el riesgo de eliminar la condición *in-between* de la autora y su identidad híbrida? Si “recuperan” estas transcripciones literalmente, ¿no pondrán en duda la calidad de la obra los lectores chinos? Martín Ruano también plantea reflexiones semejantes sobre la incertidumbre que produce la retrotraducción de *Cuando era puertorriqueña* realizada por la misma autora Esmeralda Santiago, que es “certainly inaccurate, difficult to read and grammatically dubious”:

is it conscious resistance or just lack of competence? Subversion or merely attrition? And where is the one assessing positioned? [...] But which is the “normative grammar” of the language of the border? How can translation translate, and invite the reader to continue translating without essentializing, the essential translated nature of this Other that seems so (un)familiar, of the exile, the migrant subject? (Martín Ruano 2003a: 201-2)

b. La traducción de los “Englishes” que usa la autora

Amy Tan es una gran maestra en el uso de lenguaje y conoce perfectamente la

importancia del lenguaje como una de las herramientas más eficaces para transmitir la identidad cultural. En sus obras, deja que el inglés funcione como un vehículo que traslada las características del idioma chino, la cultura china y las experiencias de los chinoamericanos. Como ella misma indica, “Language is the tool of my trade. And I use them all –all the Englishes I grew up with” (Tan 2003: 271). Amy Tan comenta los “Englishes” con los que escribe su primer libro así:

I began to write stories using all the Englishes I grew up with: the English I spoke to my mother, which for lack of a better term might be described as ‘simple’; the English she used with me, which for lack of a better term might be described as ‘broken’; my translation of her Chinese, which could certainly be described as ‘watered down’; and what I imagined to be her translation of her Chinese if she could speak in perfect English, her internal language, and for that I sought to preserve the essence, but neither an English nor a Chinese structure. I wanted to capture...her intent, her passion, her imagery, the rhythms of her speech and the nature of her thoughts (Tan 2003: 279).

Aquí los “Englishes” que plantea la autora coinciden con la división que planteaban los autores de EWB entre el “English” y los distintos y múltiples “englishes”. En resumen, en su obra se usan desde el “inglés simple” que habla con su madre y es su “language of intimacy, a different sort of English that relates to family talk” (Tan 2003: 272) hasta el “broken, fractured or limited English” (Tan 2003: 274) que habla su madre, pasando por el interlenguaje que vaga entre el chino y el inglés o un inglés “watered down” que surge de la traducción del chino en boca de su madre. Inspirándose en Lecercle, Venuti (1995) liga estas variaciones lingüísticas producidas en las lenguas dominantes o el uso “minoritario” de las lenguas “mayoritarias” al concepto de “remainder”, que revela la inestabilidad del sistema lingüístico y la heterogeneidad lingüística y cultural. También podemos decir que las literaturas escritas en las lenguas minoritarias o en las variantes minorizadas de las lenguas mayoritarias en sí mismas liberan un “remainder” que es portavoz de la hibridación lingüística y cultural. En nuestro caso, la literatura chinoamericana, mediante su apropiación minorizada de la lengua inglesa, saca partido de un *remainder* que recuerda la existencia de experiencias individuales y colectivas que resultan exóticas

con respecto a la americana y que acarrea las reivindicaciones políticas e ideológicas de la etnia china en la sociedad americana.

Aquí hay que destacar que, a pesar de que Amy Tan use tantos “Englishes” en su obra, sabe controlar bien su grado de adaptación. A la hora de escribir, Amy Tan siempre toma a su madre como su lector meta. Por lo tanto, aunque se aprovecha de muchas técnicas para crear un idioma híbrido, en general el lenguaje que usa ella es sencillo y expresivo, y el interlenguaje que “imita” el chino es claro y conciso y no dificulta el entendimiento. Esto quizá pueda explicar por qué las obras de Amy Tan han recibido muy buena acogida y, en cambio, las de Chu sufrieron un rotundo fracaso.

Aunque en comparación con los autores chinoamericanos masculinos, como Frank Chin, que mantienen un firme compromiso social y luchan contra la discriminación racial y la castración de la masculinidad de los hombres asiáticos, las obras de Amy Tan resultan más suaves y más fáciles de ser aceptadas por la sociedad dominante, su estilo y el lenguaje con que escribe, en cierto sentido, llevan una fuerte carga política e ideológica y ponen de manifiesto una intención reivindicativa. Así habla, ya en nombre de su madre, ya de toda la primera generación de inmigrantes chinos que sufrieron injustos tratamientos en la sociedad americana, con el fin de exigir igualdad y respeto para todas las etnias que viven en tierras americanas. Como indica África Vidal: “el lenguaje puede ser una manera de alejarse de la norma y de plantear y reivindicar una forma de vida” (Vidal 2007b: 83).

Desde muy pequeña, Amy Tan fue testigo directo de las discriminaciones que sufrió su madre en la sociedad americana por la imperfección en el uso del inglés. La autora comentaba en su colección de ensayos *The Opposite of Fate*: “people in department stores, at banks, and in restaurants did not take her seriously, did not give her good service, pretended not to understand her, or even acted as if they did not hear her” (Tan 2003: 274). Aunque al principio la autora se avergonzaba de su madre e

incluso pensaba que la imperfección lingüística de esta se debía a otros déficits en el plano del pensamiento, con el transcurso del tiempo y la madurez se fue dando cuenta del dolor que había sufrido su madre. Decidió así dedicarse a la escritura de sus libros con el fin de hacer reivindicaciones en su nombre y de hacer oír su voz, silenciada por la sociedad americana.

Según confiesa Amy Tan, le desagradan profundamente e incluso le molestan los adjetivos que se usan para describir el inglés que habla su madre, tales como “broken, fractured or limited”. Para la autora, el inglés que habla su madre no es nada limitado, en tanto refleja con claridad su punto de vista y su particular visión del mundo. Amy Tan defiende a su madre con las siguientes palabras:

But to me, my mother’s English is perfectly clear, perfectly natural. It’s my mother tongue. Her language, as I hear it, is vivid, direct, full of observation and imagery. That was the language that helped shape the way I saw things, expressed things, made sense of the world (Tan 2003: 273).

En sus obras, la autora logra “reflejar” vivamente ese inglés que habla su madre. Amy Tan moldea, o mejor dicho, “chiniza” el inglés estándar desde dentro con el fin de fabricar un lenguaje híbrido y subversivo que contrarresta el poder dominante y lucha contra la discriminación racial que sufre la etnia china en Estados Unidos. Aunque este inglés “chinizado” se realiza mediante la introducción de la estructura gramatical del chino mandarín, el ritmo, los términos chinos, las tradiciones orales chinas del *story-telling*, etc., es “algo que está más allá del sonido, la sintaxis y el vocabulario y más allá de la necesidad de hablar dos lenguas”; es toda “una forma de vida” que “es posible en las fracturas de una lengua hegemónica” (Mignolo 2003: 340). A través de este lenguaje híbrido, se ve la fuerte repulsión que siente su madre contra la cultura americana, que para ella es una cultura impuesta y extranjera, como también se ve el afecto que mantiene la autora hacia su madre y hacia su cultura étnica.

Esto está en línea con los argumentos que plantean los autores de EWB, quienes opinan que no se deben considerar los “englishes” como formas irregulares o incorrectas del “English”, sino como un modo de vivir, un idioma híbrido que transmite una identidad híbrida. Tampoco puede equivaler este lenguaje híbrido o el bilingüismo al bilingüismo en el que “ambas lenguas se mantienen en su pureza pero al mismo tiempo en su asimetría” (Mignolo 2003: 305), porque el bilingüismo es una habilidad pero el bilingüismo es “un estilo de vida”, “existencial” y “políticamente dramático” (Mignolo 2003: 341). En otras palabras, este bilingüismo es un modo de vivir en el que están profundamente imbricadas las tensiones raciales, políticas y culturales y constituye “un proceso de diálogo, ético, estético y político de transformación social” (Mignolo 2003: 341).

Para la primera generación de inmigrantes chinos, al hablar inglés, el chino, su lengua materna, siempre aparece con múltiples interferencias. A diferencia de las lenguas indoeuropeas, el chino carece de cambios morfológicos en persona, tiempo, género, número y caso. En general, se puede decir que en chino sólo se usa el modo infinitivo de los verbos. El tiempo y el modo de una oración se expresan mediante la adición de los correspondientes adverbios y partículas auxiliares. Además, el chino es una lengua de mucha flexibilidad, lo que se demuestra en los siguientes aspectos: el uso de los artículos no se rige por normas rigurosas; en muchas ocasiones, la coherencia textual se consigue gracias a mecanismos de conexión semántica; el uso de conectores no es obligatorio; la forma plural y singular de los sustantivos son iguales, es decir, los sustantivos no tienen cambios ni en género ni en número, etc.

En consonancia con estas características del chino, notamos que la falta de concordancia gramatical constituye una de las singularidades de este inglés chinizado que hablaban los primeros inmigrantes chinos. Además, también son importantes características de este inglés chinizado las confusiones en el uso de los pronombres y los pronombres posesivos del inglés, la omisión de las preposiciones, “the preponderance of short, choppy sentences and the frequent omission of sentence

subjects” (Wong en Chan 2002: 64), etc. Este lenguaje, de naturaleza híbrida, “bears witness to the ‘contamination’ of English from within” y es “the language of postcoloniality” (Chan 2002: 64).

Al traducir este lenguaje poscolonial de *The Joy Luck Club*, aunque los traductores de las dos versiones españolas se apropian de él en diferente medida, en general nos parece que el traductor de la primera versión se inclina a acercar a los lectores españoles al texto original intentando imitar la estructura de las frases chinas, el tenor del habla y mantener ciertas características del inglés chinizado, etc.; el traductor de la segunda versión prefiere producir un texto meta más fluido; neutraliza algunas características del Chinglish con el fin de reducir la sensación exótica que crea este tercer código ante los lectores españoles. A continuación, estudiaremos algunos ejemplos interesantes:

111.

“Of course, it’s not best house in neighborhood, nor million-dollar house, not yet. But it’s good investment.” (Tan 1998: 38)

Versión I: Claro que no es la mejor casa del barrio, no es una casa de un millón de dólares, todavía no, pero sí una buena inversión... (Tan 2009: 44).

Versión II: Claro que no es la mejor casa de la vecindad, no vale un millón de dólares, al menos por el momento, pero se trata de una buena inversión... (Tan 2001: 44)

112.

“All day she play chess. All day I have no time do nothing but dust off her winnings.” (Tan 1998: 138)

Versión I: Dá entero jugando ajedrez. No tengo tiempo para nada, siempre limpiando sus trofeos. (Tan 2009: 182)

Versión II: Se pasa todo el día jugando al ajedrez. No me alcanza el tiempo, siempre limpiando sus trofeos (Tan 2001: 172)

En el ejemplo 111, vemos que en toda la oración no se usan ni los artículos

definidos ni los indefinidos. En las dos versiones españolas, aunque los traductores están imitando las estructuras cortas que se usan en el texto original, se añaden los correspondientes artículos. Es decir, ambos traductores “embellecen” en cierta medida ese lenguaje “limitado” en los textos traducidos. En el ejemplo 112, vemos que en el texto original el infinitivo del verbo “play” no concuerda con el sujeto “she” y además, el hablante omite la preposición “to” de la frase hecha “have time to do something”. En la primera versión, para producir un efecto contextual parecido al que provoca la agramaticalidad en el texto original, el traductor usa el gerundio de “jugar”. En cambio, en la segunda versión, el traductor “corrige” las anomalías del texto original y produce una traducción gramaticalmente perfecta.

113.

“She not want it. We not want it,” she said...(Tan 1998: 93)

<<Si ella no lo quiere, nosotros tampoco>>, comentó...(Tan 2009: 118-9)

114.

“Is shame you fall down nobody push you,” said my mother. (Tan 1998: 96)

Versión I: –Vergüenza es caerte si nadie empuja –sentenció mi madre. (Tan 2009: 123)

Versión II: –Vergüenza es caerte cuando nadie empuja –sentenció mi madre. (Tan 2001: 118)

115.

“Because then I cannot see you and you will fall down and cry and I will not hear you.” (Tan 1998: 87)

Versión I: –Porque si lo haces no podré verte y cuando te caigas y llores no te oiré (Tan 2009: 111).

Versión II: –Porque si lo haces no podré verte, y cuando te caigas y llores no te oiré (Tan 2001: 107).

Aparte de los problemas de concordancia entre el sujeto y los verbos, los ejemplos 113-115 ponen de manifiesto la omisión o el uso abusivo de las conjunciones. En el ejemplo 113, el hablante no sólo omite la conjunción que conecta las dos oraciones subordinarias sino también el auxiliar verbal “do” que forma parte

del modo negativo en inglés. En el ejemplo 114, además de la omisión de la conjunción y del artículo indefinido, también se ve el uso irregular del infinitivo de “push”, que no concuerda con el sujeto “nobody”. La oración en inglés está así: “It is a shame you fall down when nobody pushes you”. En las versiones españolas de los ejemplos 113 y 114, vemos que los traductores “agregan” conjunciones tales como “si” o “cuando” para que las frases sean más coherentes y fluidas. Sin embargo, notamos que en las dos versiones del ejemplo 114, los traductores “perturban” el orden de las palabras que componen la oración y omiten el artículo indefinido “una”. En lugar de traducir la frase como “Caerte es una vergüenza”, ponen “Vergüenza es caerte...”.

En el ejemplo 115, llama la atención el uso abundante de la conjunción “and”. En total, la conjunción “and” aparece tres veces y en toda la oración no se usa ninguna marca de puntuación. Para imitar la estructura del texto original, en las dos traducciones, se traducen la primera y la segunda “and” como “y”, pero se trasvasan las frases “you will fall down and cry” y “I will not hear you”, que son paralelas en el texto original y conectadas por la conjunción “and”, como “cuando te caigas y llores no te oiré”, oración compuesta subordinada temporal que concuerda más con las convenciones lingüísticas españolas de la norma culta. Además, en la primera versión, el traductor no introduce ninguna marca de puntuación para que el tono y el ritmo originales se puedan transmitir en el texto traducido.

116.

“Most times your mother win, so most is her money. We add just a little, so you can go Hong Kong, take a train to Shanghai, see your sisters. Besides, we all getting too rich, too fat.” (Tan 1998: 40)

Versión I: Casi siempre ganaba tu madre, por lo que la mayor parte del dinero le pertenece. Hemos añadido un poco, para que puedas ir a Hong Kong, tomar un tren hasta Shanghai y ver a tus hermanas. Además, todas nos estamos volviendo demasiado ricas, demasiado gordas. (Tan 2009: 46)

Versión II: Tu madre ganaba casi siempre, así es que la mayor parte del dinero

es suyo. Hemos añadido un poco, para que vayas a Hong Kong, tomes un tren hasta Shanghai y veas a tus hermanas. Además, nosotras estamos volviéndonos demasiado ricas y gordas. (Tan 2001: 47)

En el ejemplo 116, se percibe la omisión de los artículos determinados, del verbo auxiliar “be” y de las conjunciones, la falta de distinción de los tiempos verbales, etc. Hemos visto que en las versiones españolas, a pesar de que los traductores traten de mantener la estructura original, “corrigen” los errores gramaticales que se cometen en el original. Es decir, en las versiones se neutralizan en cierta medida las características del Chinglish que habla Lindo.

117.

“Stay! Stay!” she has insisted.

“No, no. It’s just that we were walking by,” I said.

“Already cooked enough for you. See? One soup, four dishes. You don’t eat it, only have to throw it away. Wasted!” (Tan 1998: 176)

Versión I: – Cenad con nosotros! –insistió

–No, no, sólo pasamos por aquí...

–Ya he hecho suficiente comida. ¿Veis? Una sopa para cuatro. Si no la tomáis, a la basura. ¡Una pérdida! (Tan 2009: 233).

Versión II: – Quedaos a cenar! –insistió

–No, sólo pasamos por aquí...

–Hay comida suficiente. He preparado sopa; si no os quedáis tendré que tirarla.

–Será una lástima! (Tan 2001: 220)

Esta conversación se desarrolla entre Waverly Jong y Tía Su cuando Waverly va a visitarla con su novio Rich. Aunque Tía Su está hablando inglés, se ve que la estructura de sus frases se corresponde con la del chino, por ejemplo, en el uso de oraciones compuestas por sustantivos, tales como “One soup, four dishes”, la omisión del sujeto en “Already cooked enough for you” y la falta de conector en “You don’t eat it, only have to throw it away”. En la primera versión, el traductor intenta mantener el ritmo del texto original, usando las frases cortas y concisas, por ejemplo, “Si no la tomáis, a la basura. ¡Una pérdida!”. Con medidas como estas, esta versión transmite mejor el tono original que la otra. En todo caso, ambos traductores

“corrigen” en cierta medida los “errores” gramaticales que ha cometido Tía Su, añadiendo el sujeto y las conjunciones. Por ejemplo, al traducir la frase “Already cooked enough for you”, en la primera versión el traductor indica el sujeto con “he hecho” y en la segunda versión el traductor opta por usar el verbo “haber”; en ambas versiones, se añaden la conjunción omitida “if” en la frase “You don’t eat it, only have to throw it away”. Además, en la segunda versión, el traductor traduce “Wasted!” como “¡Ser á una lástima!” , lo que cambia el ritmo del texto original.

Aquí hay destacar que en la primera versión, al traducir “One soup, four dishes” hay una equivocación cultural. Como aquí Tía Su se expresa de forma concisa, para un lector que no tiene mucho conocimiento de la cultura china resulta difícil captar bien lo que quiere decir. En China, normalmente en una familia de nivel medio, la comida y la cena están compuestas por cuatro platos y una sopa. Obviamente, en la primera versión, el traductor se equivoca y cree que “One soup, four dishes” quiere decir que se reparte una sopa entre cuatro personas. En la segunda versión, el traductor elimina esta información para evitar confusiones. Creemos que la traducción de las frases de este estilo en las versiones españolas se realiza de forma conservadora, en terminología de Lefevere (1997). Tomando como base la primera versión de este ejemplo, quisiéramos ofrecer otra versión modificada:

- Quedaos! Quedaos! –insistió
- No, no, sólo pasamos por aquí...
- Ya he hecho suficiente comida. ¿Veis? Una sopa, cuatro platos. No los tomáis, van a la basura. ¡Una pérdida!

Aparte de los diálogos cortos, en la obra original también hay párrafos enteros narrados por las madres en su lengua “fracturada” y también hay traducciones que la autora hace imitando el modo de hablar de los chinos. Estos párrafos largos resultarían más complicados que las frases cortas e individuales, porque los traductores han de ser capaces de encontrar un equilibrio entre los elementos exóticos y los domésticos para que el texto traducido no resulte incomprensible a los lectores

meta.

118.

Last week, I had a good idea for her. I said to her, Let's go to the consulate and ask for papers for your brother. And she almost wanted to drop her things and go right then. But later she talked to someone. Who knows who? And that person told her she can get her brother in bad trouble in China. That person said FBI will put her on a list and give her trouble in the U.S. the rest of her life. That person said, You ask for a house loan and they say no loan, because your brother is a communist. I said, You already have a house! But still she was scared.

"Aunti An-mei runs this way and that," said my mother, "and she doesn't know why." (Tan 1998: 30)

Versión I: La semana pasada se me ocurrió una buena idea para ella. Le dije: <<Vamos al consulado a pedir los papeles para tu hermano.>> Y ella casi quiso dejar su tarea e ir en aquel mismo momento, pero más tarde habló con alguien, vete a saber quién, y esa persona le dijo que podría causarle serios problemas a su hermano en China y que el FBI la pondría a ella en una lista y le causaría dificultades en Estados Unidos durante el resto de su vida. Esa persona le dijo: <<Pides un préstamo para una casa y te lo niegan, porque tu hermano es comunista.>> <<Si ya tienes una casa!>>, le dije. Pero ella seguía asustada. T An-mei corre por aquí y por allá pero no sabe por qué (Tan 2009: 33).

Versión II: Hace una semana tuve una buena idea relacionada con ella. "Vamos al consulado a pedir los papeles para tu hermano", le dije, y ella estuvo a punto de abandonar su tarea e ir sin tardanza; pero más tarde habló con alguien que le dijo que corría el riesgo de causarle graves problemas a su hermano en China, y que el FBI la incluía en una lista y el resto de su vida en Estados Unidos sería una sucesión de dificultades. Esa persona le dijo: "Si se te ocurriese pedir un préstamo para una casa, te lo denegarían por tener un hermano comunista." Le dije que ya tenía una casa, pero ella seguía asustada. La tenía An-mei nunca sabe por qué hace las cosas. (Tan 2001: 34).

En este ejemplo, aparte del uso del estilo directo que hemos estudiado anteriormente, se ve el uso irregular de los tiempos verbales (por ejemplo, "that person told her she can get her brother in bad trouble...", "That person said FBI will put her on a list and give her trouble..."); la omisión del artículo determinado antes de los nombres propios (como FBI y el artículo indefinido "a" antes de "comunista"); las oraciones construidas según la mentalidad china (tales como "Who knows who?" y

“You ask for a house loan and they say no loan”, “Aunti An-mei runs this way and that”). Además, notamos que el hablante prefiere usar estructuras cortas que empiezan con conectores tales como “and”, “but”, etc.

En las dos versiones españolas, los traductores corrigen los errores gramaticales y convierten las oraciones simples y cortas que se usan en el texto original en oraciones compuestas y largas. Pese a este cambio, notamos que, en la primera versión, el traductor intenta mantener las pausas originales mediante el uso de marcas de puntuación. Sin embargo, hay que confesar que estos ajustes estructurales, en cierto sentido, eliminan las huellas del chino, lengua materna del hablante que ejerce influencia en la lengua posteriormente aprendida, el inglés. En la segunda versión, aparte de los ajustes estructurales para que el texto traducido resulte más coherente, el traductor no sólo elimina algunas frases que tienen connotaciones provocativas tales como “Who knows who?”, sino que también convierte el estilo directo “I said, You already have a house!” en indirecto: “Le dije que ya tenía una casa”, lo que atenúa notablemente la vividez de la narración.

En este párrafo, hay que destacar la traducción de tres frases que reflejan la estructura típica del chino; dicho de otro modo, son tres frases inglesas construidas según la mentalidad china, a saber: 1) “Who knows who?”; 2) “You ask for a house loan and they say no loan, because your brother is a communist.”; 3) “Aunti An-mei runs this way and that”. En cuanto a la traducción de la primera frase, vemos que en la primera versión se traduce como “vete a saber quién”. Aunque en la traducción se mantiene el tono, una frase inglesa fuertemente marcada por la interferencia del chino se ha convertido en una frase típicamente española y se ha perdido la sensación de extrañeza que intenta provocar la autora en los lectores americanos. En la segunda versión, como hemos dicho anteriormente, se omite esta frase directamente. Creemos que una traducción literal como “¿Quién sabe quién?”, podría ser capaz de captar la intención creativa de la autora.

Las dos traducciones de la segunda frase son: “Pides un préstamo para una casa y te lo niegan, porque tu hermano es comunista” y “Si se te ocurriese pedir un préstamo para una casa, te lo denegarían por tener un hermano comunista.” Comparando las dos versiones, notamos que, en la primera traducción, el traductor no sólo intenta mantener la estructura original sino que también “simplifica” la oración gramaticalmente usando el presente de indicativo de los verbos. Sin embargo, notamos que al traducir “and they say no loan”, usa los pronombres “te” y “lo” para sustituir a la persona y el sustantivo que aparecen anteriormente. El español tiene un sistema muy desarrollado de pronombres que sirven para evitar la repetición. Al contrario, en chino los pronombres no se usan tan frecuentemente como en español y se prefiere repetir lo que se acaba de mencionar para evitar confusiones. Obviamente, esta diferencia ya se pierde en la primera versión. En la segunda, la traducción llega a ser una oración española con mucha fluidez; ni siquiera se ve la estructura original. En cuanto a la traducción de esta frase, también proponemos como alternativa una traducción literal: “Tú pides la hipoteca para una casa y ellos dicen no hipoteca, porque tu hermano es comunista”. Aunque a los lectores españoles esta traducción no les resulte “bonita” en el plano formal, y puede ser incluso que para quienes defienden la pureza del idioma español resulte “molesta”, da a conocer que la obra original refleja otro modo de hablar, otro modo de pensar.

En cuanto a la traducción de la tercera frase, vemos que en la primera versión el traductor transmite fielmente la frase original y, al contrario, en la segunda se elimina la parte “Aunti An-mei runs this way and that”; simplemente traduce la frase entera como “La tía An-mei nunca sabe por qué hace las cosas”. La traducción otorga así un sentido certero a la ininteligibilidad parcial del original.

119.

“This American rules,” she concluded at last. “Every time people come out from foreign country, must know rules. You not know, judge say, Too bad, go back. They not telling you why so you can use their way go forward. They say, Don t know why, you find out yourself. But they knowing all the time. Better you take

it, find out why yourself.” (Tan 1998: 94).

Versión I: Estas son reglas norteamericanas –concluyó y en su inglés, tan deficiente cuando tenía que decir más de tres palabras, nos explicó–: Cuando vas a país extranjero, debes conocer reglas. Juez dice: no las conoces, pues lástima, vuelve a tu país. No te dicen por qué y así no sabes manera para seguir adelante. Te dicen: no sabemos por qué tú mismo descubres. Pero ellos saben desde principio. Así que mejor aceptas y descubres tú mismo (Tan 2009:120).

Versión II: Reglas norteamericanas –concluyó y en su inglés deficiente nos explicó–: Cuando vas a un país extranjero, debes conocer las reglas. El juez dice: << ¿No las conoces? >> Lástima, vuélvete a tu país. Nadie te dice por qué y así no sabes el modo de seguir adelante. Te dicen: <<Descúbrelo tú mismo.>> Pero ellos lo saben desde principio. Así que mejor acéptalo e intenta descubrirlo (Tan 2001:115).

Aparte del uso del estilo directo, el ejemplo 119 también se caracteriza por la “agramaticalidad”, materializada en problemas de concordancia de número y persona, la omisión de los artículos, verbos, auxiliares, preposiciones, la falta de conectores, etc. Hemos visto que en ambas versiones, los traductores “embellecen” el texto original corrigiendo en diferente medida los errores gramaticales. Sin embargo, notamos que para producir un efecto contextual similar al que el inglés “roto” provoca en el texto original, en la primera versión el traductor omite intencionadamente los artículos: “Cuando vas a (un) país extranjero, debes conocer (las) reglas”, “(El) Juez dice”, “no sabes (la) manera para seguir adelante”. Al contrario, en la segunda versión, el traductor ha agregado todos estos artículos que se omiten intencionadamente en el texto original. Además, para reducir la sensación de extrañeza que producirá esta agramaticalidad entre los lectores españoles, los traductores añaden explicaciones en los textos traducidos: en la primera versión, un comentario de considerable longitud sobre su competencia lingüística (“en su inglés, tan deficiente cuando tenía que decir más de tres palabras”), y en la segunda, una versión más reducida de éste (“en su inglés deficiente”).

En este ejemplo, también destacamos la traducción de tres frases: 1) “You not know, judge say, Too bad, go back”; 2) “Don’t know why, you find out yourself”; 3) “Better you take it, find out why yourself”. La característica más notable de la primera frase consiste en el uso de estructuras cortas, la omisión de conjunciones y la ausencia

de pronombres. Al traducir esta frase, vemos que aunque en ambas versiones se mantienen las estructuras cortas y el estilo directo (pero parece que en la segunda versión, el traductor ajusta en parte el estilo directo excluyendo la frase “Lástima, vuélvete a tu país”), ambos traductores domestican el texto original en cierto sentido, por ejemplo utilizando el pronombre “las” para referirse a “las reglas”, que aparecen en el comienzo de este párrafo, y, en la primera versión, añadiendo una conjunción, “pues”, para que la traducción de esta frase sea más coherente, etc.

Al traducir la segunda frase, en la primera versión el traductor no usa ni los conectores ni los pronombres, traduciéndola como “no sabemos por qué tú mismo descubres”. En ella se recrean las características del “Chinglish” que habla la narradora. A diferencia de esta versión, en la segunda el traductor adopta una manera domesticada traduciéndola simplemente como “Descúbrelo tú mismo” para que el texto traducido resulte más fluido. En torno a la traducción de la tercera frase, tomando en consideración la coherencia, ambos traductores optan por añadir conectores como “así que”, “y (e)”. Comparando las dos versiones de esta frase, notamos que en la primera versión el traductor no usa ningún pronombre intencionadamente para que el lector español pueda percibir esa imperfección lingüística que intenta “imitar” la autora en el texto original; al contrario, en la segunda versión, con la inserción de los pronombres, aunque el texto traducido resulta más coherente para los lectores españoles, se elimina todo atisbo de la mentalidad china que está encerrada en esa forma irregular del inglés que se usa en el texto original y también la condición hídrica.

Aparte de los “errores” gramaticales, los defectos en la pronunciación también son una de las características del “inglés roto”. Por ejemplo, la madre de Rose no es capaz de pronunciar el sonido “th” del inglés y por lo tanto no puede distinguir las palabras “faith” y “fate”. Rose piensa que la “faith”, que, según su madre, constituye su sostén espiritual, en realidad es siempre “fate”, el fatalismo chino.

120.

She said it was faith that kept all these good things coming our way, only I thought she said “fate,” because she couldn’t pronounce that “th” sound in “faith.”
(Tan 1998: 121)

Versión I: Dec á que la fe era lo que posibilitaba todas las cosas buenas con que nos encontrá**á**mos en la vida, pero yo entend á <<destino>>, porque ella no sab á pronunciar el sonido <<th>> de la palabra <<fe>>. *

* En inglés: *faith*, fe y *fate*, destino (*N. del t.*) (Tan 2009:158)

Versión II: Para ella la fe es la razón de todas las cosas buenas con que topamos en la vida, pero como en inglés <<fe> y <<destino>> se pronuncian de forma muy parecida, yo cre á que ella se refer á a esto último (Tan 2001:150-1).

En inglés las palabras “faith” y “fate” tienen pronunciaciones parecidas. Sin embargo, en español sus correspondientes equivalentes, “fe” y “destino”, morfológica y fonéticamente no tienen ninguna similitud. En la primera versión, el traductor traduce el texto original de manera literal y añade una nota a pie de página para explicar a los lectores españoles cómo se dicen “fe” y “destino” en inglés, mientras que en la segunda versión, para evitar el uso de la nota a pie de página, que interrumpe la lectura, el traductor hace una domesticación, explicitando en el texto traducido directamente lo que quiere decir la autora en el texto original con la frase “en inglés la palabra <<fe>> y la de <<destino>> se pronuncian de forma parecida”. Las estrategias difieren, pero en ambas las reflexiones metalingüísticas se hacen en los límites de la lengua inglesa.

121.

I cannot say the American word that she and her husband are. It is an ugly word. “Arty-tecky,” I once pronounced it to my sister-in-law (Tan 1998: 243).

Versión I: No sé decir la palabra norteamericana para definir lo que ella y su marido son. Es una palabra fea. <<Artiteco>>, dije en una ocasión delante de mi cuñada (Tan 2001: 306).

Versión II: No sé decir la palabra norteamericana para nombrar lo que ella y su marido son. Es una palabra fea. <<Arti-teko>>, pronuncié una vez delante de mi cuñada (Tan 2009: 324).

En la novela, la hija y el yerno de Ying-ying son arquitectos, que en inglés se dice “architect”, palabra que a Ying-ying le desagrada y le dificulta la pronunciación.

Aquí la autora imita la pronunciación de Ying-ying con “arty-tecky”, forma incorrecta de “architect”, naturalizando la anomalía. En español, la palabra que corresponde a “architect” es “arquitecto” y en las dos versiones españolas los traductores adoptan “artiteco” y “arti-teko” respectivamente, creaciones que ortográficamente ajustan la palabra “arquitecto”. Frente al ejemplo anterior, en este la traducción busca una solución al reto que plantea el original sacando partido de los recursos de la lengua del contexto de destino.

122.

“Why can you talk about this with a psyche-atric and not with mother?”

“Psychiatrist.”

“Psyche-atricks,” she corrected herself.

“A mother is best. A mother knows what is inside you,” she said above the singing voices. “A psyche-atricks will only make you *hulihudu*, make you see *heimongmong*.” (Tan 1998: 188)

Versión I: –¿Por qué puedes hablar de esto con un sique-árico y no con tu madre?

– Psiquiatra.

– Siqui-árico –se corrigió-. Una madre es mejor. Una madre sabe lo que hay dentro de ti. –Alzó la voz para hacerse oír por encima de las voces que cantaban-. El siquiárico sólo te volverá *hulibudu*, te hará ver *heimongmong* (Tan 2009: 250).

Versión II: –Vaya, con tu madre no puedes hablar del tema, pero puedes hacerlo con un pisquiatra...

–Se dice psiquiatra.

–Da igual cómo se diga. Una madre siempre es mejor. Una madre siempre sabe lo que hay en el interior de su hija –añadió alzando la voz por encima de las voces que cantaban-. El pisquiatra sólo te hará *hulihudu*, te hará ver *heimongmong* (Tan 2001: 236).

En este ejemplo, vemos que la palabra exacta que quería decir An-mei, la madre de Rose, es “psychiatrist”. Sin embargo, no sólo tiene dificultades en pronunciar bien esta palabra sino que también la ha confundido con el adjetivo “psychiatric”. Aunque su hija, Rose, le corrige diciéndole que la forma correcta es “psychiatrist”, An-mei sigue confundiendo la pronunciación y vuelve a pronunciarla mal como “psyche-atricks”. La autora hace cambios ortográficos en la forma estándar

de “psychiatrist” para imitar la pronunciación defectuosa de An-mei. En la primera versión, el traductor inventa la palabra “sique-átrico” como sustituto de “psyche-atric” y luego “siqui-átrico”, que corresponde a la forma aún incorrecta, “psyche-atricks”, usada por An-mei en el texto original. En la segunda versión, el traductor inventa la forma irregular de “psiquiatra”, “pisquiatra” como correspondencia a “psyche-atric” y luego sustituye la frase “‘Psyche-atricks,’ she corrected herself” que aparece en el texto original por “da igual cómo se diga” en el texto traducido. De esta manera, el traductor no sólo evita inventar otra forma irregular de “psiquiatra” sino que también añade al texto traducido una entonación de impaciencia que no se encuentra en el texto original. Por lo tanto, en el texto traducido, An-mei se ha convertido en una persona que no hace caso a su hija e insiste en usar la forma irregular “pisquiatra” hasta el final de la conversación.

En este ejemplo, también notamos que, cuando habla An-mei, de vez en cuando hace inconscientemente un cambio de códigos lingüísticos; dicho de otro modo, en el inglés mezcla las palabras del chino cuando le parece imposible expresar bien ciertos conceptos en inglés. En este ejemplo, aparecen dos palabras del chino, “*hulihudu*” y “*heimongmong*”, que Rose “had never thought about in English terms” y según ella son dos términos que se usan para describir “a sensation that only Chinese people have” (Tan 1998: 188). Aunque en este párrafo que hemos citado la autora no da ninguna explicación sobre estos términos chinos, en las líneas siguientes explicita sus significados respectivamente: “I suppose the closest in meaning would be ‘confused’ and ‘dark fog’” (Tan 1998: 188). En cuanto a la traducción de las palabras chinas que se insertan en esta conversación, ambos traductores optan por mantenerlas intactas en los textos traducidos.

Aparte de en defectos gramaticales y pronunciaciones incorrectas, los errores de este inglés roto también se manifiestan en el mal uso de ciertas palabras. Primero, veremos un ejemplo en el que se toma el sustantivo “spouse” como verbo.

123.

It said: “A house is not home when a spouse is not at home.”

...

The next day he asked me in English, “Lindo, can you spouse me?” And I laughed at him and said he used that word incorrectly. (Tan 1998: 264)

Versión I: Decía: <<Una casa no es un hogar si no hay en ella una desposada.>>

...

Al día siguiente me preguntó en inglés:

–Lindo, ¿quieres desposearme?

Me eché a reír y le dije que no decía bien la palabra. (Tan 2009: 355)

Versión II: Rezaba: <<Una casa no es un hogar si en ella no hay una esposa.>>

...

Al día siguiente me preguntó en inglés:

–Lindo, ¿quieres casearte?

Solté una carcajada y le dije que no estaba pronunciando bien la palabra (Tan 2001: 334).

Hemos extraído este ejemplo de la escena en la que el novio de Lindo le pide la mano cuando los dos acaban de llegar a Estados Unidos. En ese momento, como Lindo sólo hablaba chino mandarín y su novio cantonés, los dos casi no podían entenderse y se comunicaban con gestos corporales y con las pocas palabras inglesas que acababan de estudiar en la escuela de idiomas. Lindo, que trabajaba en una fábrica de tartas de la suerte, descubrió una notita en la que se leía: “A house is not home when a spouse is not at home.” Para insinuar a su novio que le pidiera la mano, le dejó leer este papel. Al día siguiente, su novio le pidió a Lindo que se casara con él usando incorrectamente la palabra “spouse” que aparecía en la nota. La palabra “spouse” en el inglés sólo se usa como sustantivo, con significado de “cónyuge” en español. Obviamente, el novio de Lindo usa este sustantivo como verbo.

En la primera versión, al traducir lo que dice el papelito, el traductor elige “desposada” para sustituir “spouse” y más adelante reemplaza ese uso incorrecto de “spouse” por una forma incorrecta de “desposarse”, para dar una impresión a los lectores meta de que el hablante ha cometido un error en el uso del verbo. Además, como las palabras “desposada” y “desposear” se derivan de la misma raíz, hace que el lector establezca una asociación entre las dos palabras. En la segunda versión, el traductor usa la palabra “esposa” al traducir la primera “spouse” y en adelante sustituye ese uso incorrecto por el verbo “casearse”, forma incorrecta de “casarse”, para dar a conocer al lector el error gramatical del original. Sin embargo, etimológica y morfológicamente la palabra “esposa” y el verbo “casarse” no tienen relación. Es posible que un lector español no perciba que este mal uso del verbo “casarse” se debe a la indirecta que aparece en el papelito de la suerte.

124.

“We not concerning this girl. This girl not have concerning for us.” (Tan 1998: 100)

Versión I: –Esa niña no es nuestra. Nada que ver con nosotros (Tan 2009: 129).

Versión II: –Esa niña no es nuestra. Esa niña no tiene nada que ver con nosotros (Tan 2001: 124).

En el ejemplo 124, se ve el mal uso de la palabra “concerning”. Quizá Lindo confunda las palabras “concern”, “concerned” y “concerning”. Según el contexto, deducimos que lo que quería decir el hablante sería: “We needn’t be concerned with this girl. This girl doesn’t concern us.” Vemos que este tipo de errores que se producen en el texto original ha planteado un gran reto a los traductores de las versiones españolas, que parecen fracasar en ambos casos a la hora de encontrar soluciones que “fabriquen” en español semejantes errores. En ambas traducciones se adoptan estrategias domesticadoras, por las cuales los lectores del texto meta ya no pueden percibir esa confusión en el uso de las palabras “concern”, “concerned” y “concerning” que la autora ha dejado intencionadamente en el texto original.

En la obra, la autora no sólo imita el inglés roto que hablan las madres sino que también traduce lo que dicen los chinos a un “inglés simple”, imitando su entonación y su modo de hablar. Como hemos dicho anteriormente, ese inglés simple es la lengua familiar que habla Amy Tan con su madre consciente o inconscientemente: la autora “inventa” esta forma para que la comunicación entre su madre y ella se lleve a cabo con éxito. En sus obras, la autora se aprovecha de este lenguaje familiar para destacar las características del chino.

125.

“Oh Taitai, you’ve already arrived! How can this be?”

...

“What a shame! No one to greet you! Second Wife, the others, gone to Peking to visit her relatives. Your daughter, so pretty, your same look. She’s so shy, eh? First Wife, her daughters... gone on a pilgrimage to another Buddhist temple... Last week, a cousin’s uncle, just a little crazy, came to visit, turned out not to be a cousin, not an uncle, who knows who he was...” (Tan 1998: 224)

Versión I: – Oh, Taitai, por fin has llegado! ¿Cómo es posible?

...

– Qué vergüenza! Nadie ha ido a recibirte! Segunda Esposa está en Pekín, visitando a unos parientes. Tu hija es muy bonita, muy parecida a ti. Es muy tímida, ¿verdad? Primera Esposa y sus hijas... han ido de peregrinaje a otro templo budista... La semana pasada, un tío del primo, un hombre un poco raro, vino de visita y luego resultó que no era primo ni tío, a saber quién era... (Tan 2009: 297).

Versión II: – ¡Taitai, al fin ha llegado! –exclamó con voz áspera. ¿Cómo es posible?

...

– Qué vergüenza! Nadie ha ido a recibirla! La segunda esposa está en Pekín, visitando a unos parientes. Su hija es muy bonita, Taitai, muy parecida a usted, y por lo que veo muy tímida, ¿verdad? La primera esposa y sus hijas han ido en peregrinación a otro templo budista... La semana pasada, un tío del primo, un hombre un poco extraño, nos hizo una visita y luego resultó que no era tío ni primo. A saber quién era... (Tan 2001: 281).

A diferencia del inglés roto que se caracteriza por la agramaticalidad, el inglés simple se destaca por su “incompletividad”. Es decir, el inglés simple es una forma simplificada del inglés estándar. En este tipo de inglés, aunque se dan la omisión de ciertos elementos que componen una oración y el uso de las estructuras cortas, en general no se cometen errores de concordancia gramatical ni de tiempos verbales. Nos damos cuenta de que, aunque ambos traductores han mantenido las estructuras cortas en los textos traducidos, completan en diferente medida las oraciones fragmentarias del texto original. Sin embargo, en las dos versiones también se ven sutiles diferencias. En la primera versión, el traductor tiene en cuenta que en el texto original las frases “Second Wife” y “First Wife” se usan como tratamientos y mantiene ese uso traduciéndolas como “Primera Esposa” y “Segunda Esposa”, lo que se ha perdido en la segunda versión. Además, notamos que en las dos versiones se habla en diferente persona. En la primera versión se usa la segunda persona “tú” y en la segunda “usted”. En este caso, nos parece que “usted” sería la mejor opción, tomando en consideración las diferentes posiciones sociales de la hablante y la oyente, la sirvienta y su dueña. En esa sociedad feudal en la que se concedía mucha importancia a las jerarquías sociales, no se permitía que los sirvientes trataran a sus amos de manera familiar. También notamos que en el comienzo de la segunda versión, para destacar la entonación con que habla la sirvienta, el traductor añade la frase “exclamó con voz áspera”, que no existe en el texto original. Quizá el traductor crea que de esta manera se compensa en cierto sentido lo que se pierde por el embellecimiento lingüístico que se hace en el texto traducido.

126.

“So many spots on his face,” she said...

...

“They’re freckles. Freckles are good luck, you know,” I said...

“Oh?” she said innocently.

“Yes, the more spots the better. Everybody knows that.”

She considered this a moment and then smiled and spoke in Chinese: “Maybe this is true. When you were young, you got the chicken pox. So many spots, you had to stay home for ten days. So lucky, you thought.” (Tan 1998: 177)

Versión I: –Tiene demasiados lunares en la cara –replicó

...

–Son pecas, y las pecas son una señal de buena suerte, ¿sabes? –Hablé..

–¿Ah, sí? –dijo ella, con tono de inocencia.

–Sí ¡cuantos más lunares, mejor. Todo el mundo sabe eso.

Ella reflexionó un momento y luego sonrió y habló en chino:

–Tal vez sea cierto. De pequeña tuviste la varicela. Te salieron tantas manchas que tuviste que quedarte diez días en casa, y por eso pensaste que eras afortunada (Tan 2009: 234-5)

Versión II: –Tiene demasiados lunares.

...

–No son lunares sino pecas, y las pecas traen buena suerte, ¿lo sabías?

–repliqué..

–¿Ah, sí? –dijo ella en tono de inocencia.

–Sí ¡cuantas más pecas, mejor. Todo el mundo lo sabe.

Recapacité por un instante en mis palabras y a continuación, con una sonrisa, dijo en chino:

–Quizá sea cierto. De niña enfermaste de varicela. Te salieron tantas manchas que tuviste que quedarte diez días en casa, y eso te hizo pensar que eras afortunada (Tan 2001: 221-2).

Esta conversación se produce entre Waverly y su madre, Lindo. Notamos que Lindo primero habla inglés y luego hace un cambio de código para comenzar a hablar chino. Waverly, al hablar con su madre, usa un inglés simple, por ejemplo, “Freckles are good luck”, cuya forma estándar sería “The freckles are the symbol of good luck.” En las dos versiones, los traductores completan la frase y establecen la coherencia de esta frase con la anterior con la conjunción “y”. Aparte de estos cambios, en la segunda versión, el traductor también pone énfasis en la corrección que hace Waverly de lo que ha dicho su madre al emplear la estructura “no...sino”. Con estas decisiones, la forma simplificada usada en el texto original se pierde en los textos traducidos.

Notamos que, en esta conversación, aunque al principio Waverly corrigió a su

madre defendiendo las diferencias entre “spots” y “freckles”, en el desarrollo de los turnos de palabra Waverly vuelve a utilizar la palabra inadecuada “spot” que dijo su madre, algo que pragmáticamente puede verse como un intento de condescender y mantener la continuidad de la conversación. Se ve que en la primera versión el traductor mantiene este detalle, y en lugar de usar la palabra “peca”, sigue usando la palabra “lunar”. Sin embargo, en la segunda versión, quizá por el énfasis que pone el traductor al principio del texto traducido con la estructura “no...sino”, sustituye “lunar” por “peca”.

En la última parte de este ejemplo, vemos que la autora traduce lo que dice Lindo en chino a un inglés simple. Generalmente, no encontramos fallos de tiempos verbales ni de concordancia gramatical. Sin embargo, en las últimas frases (“So many spots, you had to stay home for ten days. So lucky, you thought”) se ven estructuras “irregulares” que aparentemente dan la impresión de ser “incoherentes”. Vemos que, en las dos versiones, los traductores “completan” la oración utilizando la estructura “tanto...que”, añaden conectores como “y por eso” o “y eso” y usan oraciones subordinadas (“pensaste que” en la primera versión y “te hizo pensar que” en la segunda) con el fin de restablecer la coherencia textual. De esta manera, aunque los textos traducidos, buscando la corrección, se hacen fluidos, en aras de esa fluidez sacrifican las características del modo de hablar de Lindo.

Por los ejemplos que hemos citado anteriormente, notamos que Amy Tan, a partir de su condición *in-betweeen*, toma el inglés, la lengua de poder, como “the expressive vehicle of a minority” (Sales en Martí Ruano y Vidal 2004: 83). La autora inventa un inglés “minorizado” que acarrea las experiencias individuales y colectivas, la visión del mundo, las actitudes, las creencias, los puntos de vista, el modo de ser, etc. de unos seres *in-between* y refleja su identidad híbrida. Con este lenguaje, Amy Tan condena los tratos injustos sociales que ha sufrido su madre y hace oír la voz silenciada y olvidada de la primera generación de inmigrantes chinos. En este sentido, este uso del lenguaje *in-betweeen* o del “tercer código” constituye un “acto político” (Venuti 1998b: 138) y un acto de resistencia.

Al analizar la traducción de los ejemplos que hemos citado, notamos que, aunque en ciertas ocasiones los traductores son conscientes de las estrategias subversivas que usa la autora para “modelar” el lenguaje del poder, por lo general adoptan medidas conservadoras tomando en consideración la aceptación de los lectores meta. Quizá la actitud defensiva hacia la lengua española que mantiene España sea otra causa que explique la adopción de estas estrategias conservadoras, como indica Franco Aixelá: “For many years, Spain has been a country strongly characterized by a very defensive attitude towards its languages, with the (until recently) powerful Royal Academy of Language, ...focusing its efforts on naturalizing all foreign influences as much as posible” ([1996] 2007: 73). Sin embargo, creemos que en muchas ocasiones los traductores menosprecian la tolerancia de su público, como indica Tymoczko:

translators often compromise cultural translation much more than they need to, vitiating their own agency and empowerment in the process. They are also often more timid in their representations than is required, undertaking less cultural transfer than they might and underestimating the ability of their audiences to tolerate, learn from, and engage with cultural difference and newness (2007: 258).

Frente a estas estrategias que actualmente son, por decirlo con la terminología de Toury, la “norma” de traducción de los textos poscoloniales, se puede probar a realizar traducciones más atrevidas y tener confianza en que los lectores postcoloniales serán suficientemente capaces de tolerar la existencia de otras voces, de recibir y respetar de forma adecuada al Otro. Por lo tanto, a la hora de traducir textos postcoloniales, las opciones no se agotan en cubrir o “arrebatar” lo propio del Otro, como indica Ripken:

Concepts, expressions, and structures that are foreign, obscure, and untranslatable should be welcomed into a target language because they expand and fortify the readers’ consciousness of the world around them, and the world within (Ripken en Ryou 2005: 100).

En cuanto a la traducción de este código híbrido, quizá la traducción minoritaria o resistente formulada por Venuti resultar á eficaz. Siguiendo a Deleuze y Guattari, Venuti (1998a: 10) considera la lengua como una fuerza colectiva y un conjunto de formas que constituyen un régimen semiótico. Estas formas que circulan entre diversas comunidades culturales e instituciones sociales se posicionan jerárquicamente. En términos de Venuti, la lengua es “a continuum of dialects, registers, styles, and discourse positioned in a hierarchical arrangement and developing at different speeds and in different ways” (1998a: 30). Aunque el dialecto estándar que ocupa una posición central siempre lo hace mediante la dominación y la exclusión de otras variantes, está sometido a una serie de transformaciones que constantemente se producen en las formas lingüísticas, en los registros, el estilo expresivo, etc. mediante su relación con otros dialectos no estándares. En otras palabras, la lengua constituye un producto inacabado que siempre está sometido a una serie de contradicciones y colaboraciones entre diferentes formas lingüísticas en determinadas circunstancias socio-culturales. En este sentido, “[a]ny language use is thus a site of power relationships because a language, at any historical moment, is a specific conjuncture of a major form holding sway over minor variables” (Venuti 1998a: 10). Desde esta perspectiva, cada forma se convierte en una variante en esencia minoritaria y todas las formas son dialectos que cabe considerar en pie de igualdad.

Partiendo de esta agenda política, Venuti insiste en que, al traducir la literatura marginada a las culturas dominantes, la mejor opción posible es la traducción que él denomina “minoritaria”. En concreto, define que el traductor ha de reproducir los factores “abusivos” del texto original, lo que coincide con el concepto de “fidelidad abusiva” (1995: 23, 182) formulado por Philip Lewis, porque “it releases the remainder by cultivating a heterogeneous discourse, opening up the standard dialect and literary canons to what is foreign to themselves, to the substandard and the marginal” (Venuti 1998a: 11). Además, teniendo en cuenta las implicaciones políticas

que están inscritas en esta “anormalidad” lingüística, la fidelidad abusiva puede ser una estrategia eficaz para poner en cuestionamiento la autoridad y la autenticidad de las lenguas de poder. A pesar del énfasis especial que pone en esta técnica traslativa resistente, Venuti también indica que ésta no tiene necesariamente el objetivo de ayudar a la literatura minoritaria a adquirir una posición dominante ni de establecer una nueva forma estándar o un nuevo canon literario, sino que más bien se concibe como una modalidad que intenta promover la innovación cultural, mejorar el entendimiento de la diferencia cultural al hacer proliferar las variaciones dentro del inglés y al disolver las dicotomías y jerarquías. En cuanto a la traducción del tercer código inventado por los autores chinoamericanos, quizás esta estrategia resistente pueda ser una opción alternativa que permite que la otredad se infiltre en la cultura dominante.

4.4.4 Factores ideológicos en la traducción

Los factores ideológicos consciente o inconscientemente condicionan o determinan tanto la elección de la estrategia general para traducir una obra como las elecciones concretas en cada paso traductor. Estas selecciones en cierto sentido ponen de manifiesto la postura política, las tendencias ideológicas, la actitud de un traductor o una traductora hacia cierta cultura, etc. y los diferentes aspectos en los que pone énfasis, como comenta Calzada en la introducción al libro *Apropos of Ideology*: “All language use is...ideological. Translation is an operation carried out on language use. This undoubtedly means that translation itself is always a site of ideological encounters (which often turn ‘sour’)” (Calzada 2003: 2).

Aunque en este trabajo no sólo estudiamos la ideología en el sentido político sino también considerando muchos otros factores englobados en este término, tales como “modes of thinking, forms of evaluating, and codes of behaviour which govern a community by virtue of being regarded as the norm” (Calzada 2003: 5), empezaremos este apartado por su sentido básico, en referencia a la política:

127.

“I was born in China, in *Taiyuan*,” she said.” Taiwan is not China.”

...

“Sound is completely different! Country is completely different!” she said in a huff. (Tan 1998: 183)

Versión I: –Nací en China, en Taiyuan –puntualizó–. Taiwan no es China.

...

–Suena de un modo totalmente distinto! –dijo resoplando–. El país es por completo diferente! (Tan 2009: 242)

Versión II: –Nací en China, en Taiyuan –agregó–. Taiwan no es China.

...

–Pues suena diferente! Y son dos países completamente distintos! –exclamó soltando un resoplido –... (Tan 2001: 229)

Yu: “我是在中国出生的，在太原，”她说：“台湾不是中国。”

.....

“听起来完全不一样! 国家也完全不一样!”她愤怒地说.....” (1990: 196)

Tian: “我是在中国的太原出生的，”她说道。“台湾不等于中国。”

.....

“发音完全不同!”她怒气冲冲的说。.....” (1992: 194)

Cheng: “我是中国太原人，”她说。“台湾只是中国的一个省份。”

.....

“根本发音完全不同。而且地理位置也完全不同。”她怒气冲冲地说。(2006: 182)

La traducción del ejemplo 127 pone de manifiesto plenamente la divergencia política entre los traductores, sobre todo entre las traductoras de las versiones chinas. En el texto original, Waverly confunde Taiyuan, una provincia que está al norte de China, con Taiwán por el parecido de sus pronunciaciones, pensando que los dos son el mismo lugar. Lindo, madre de Waverly, natural de Taiyuan, reprocha enfadada la ignorancia de su hija, y a continuación pone énfasis en la diferencia entre Taiyuan y Taiwán, no sólo en la pronunciación de los topónimos sino también en el sentido político, con dos frases delicadas que producen problemas a la hora de traducir: “Taiwan is not China” y “Country is completely different!”. En el texto original, la

autora usa la palabra “country” para definir Taiwán, lo que en cierto sentido admite la independencia política de Taiwán.

Vemos que los traductores de las versiones españolas transmiten literalmente lo que se dice en el texto original admitiendo que Taiwán es un *país* independiente y diferente de China, mientras que las traductoras de las versiones chinas adoptan diferentes estrategias traslativas que demuestran sus diferentes posturas políticas. Como es sabido, oficialmente China no admite que Taiwán sea un país independiente, y la toma como una provincia que pertenece a China. Sin embargo, Taiwán insiste en su independencia política y en su carácter cultural distintivo. Como hemos dicho antes, la traductora, Renrui Yu, es de Taiwán, lo que supone que no se identifica como china sino como taiwanesa. En su versión, como hacen los traductores de las versiones españolas, traduce literalmente las dos frases “delicadas”. Sin embargo, en las otras versiones chinas realizadas por las traductoras de la China continental, se eligen diferentes estrategias para neutralizar esta divergencia política.

En la versión de Tian, la traductora traduce la frase “Taiwan is not China” como “Taiwan no equivale a China”. Se ve que la frase “Taiwan is not China” tiene dos sentidos: por un lado, quiere decir “Taiwán y China son dos entidades diferentes” y por otro, indica la independencia de las dos entidades. En la versión de Tian, el uso del verbo “equivaler” logra indicar la diferencia entre Taiwán y China evitando ingeniosamente la cuestión de la soberanía nacional. Sin embargo, en su versión, se omite la frase “Country is completely different!”, un silencio que deja claro su postura política. En la versión de Cheng, esta postura se muestra de una manera aún más patente. La traductora no sólo reescribe la frase “Taiwan is not China” como “Taiwán es una provincia de China” sino que también sustituye la frase “Country is completely different!” por “Sus posiciones geográficas son totalmente diferentes”. Al estudiar la traducción de este ejemplo, vemos que la traducción no puede ser una acción neutra ni un acto neutral, como indica África Vidal:

En contextos políticamente sensibles, las estrategias lingüísticas y traductológicas están inevitablemente politizadas. La traducción se lleva a cabo siempre entre el conocimiento y el poder, nunca en el vacío o ajena al compromiso histórico y moral, en un espacio privilegiado; intentar hacernos creer que es una acción armoniosa es, como mínimo, peligroso (2010: 116).

128.

“Chinese people do many things,” she said simply. “Chinese people do business, do medicine, do painting. Not lazy like American people. We do torture. Best torture.” (Tan 1998:91)

Versión I: –Los chinos hacen muchas cosas –se limitó ella a decir–. Los chinos hacemos negocios, medicinas, pintura... Torturamos, sí y mejor que nadie (Tan 2009:117).

Versión II: –Los chinos hacen muchas cosas –se limitó a responder mi madre–. Los chinos sabemos de negocios, de medicina, de pintura... No somos holgazanes como los americanos. También torturamos, sí y en eso nadie nos supera (Tan 2001:112).

129.

She had never swum a stroke in her life, but her faith in her own *nengkan* convinced her that what these Americans couldn't do, she could (Tan 1998: 126).

Versión I: No había nadado en toda su vida, pero la fe en su *nengkan* la convenció de que podía hacer lo mismo que hacían aquellos norteamericanos (Tan 2009:165).

Versión II: No sabía nadar, pero tenía tanta fe en su *nengkan* que estaba convencida de que podía hacer lo mismo que hacían aquellos norteamericanos... (Tan 2001:157).

En la traducción de los ejemplos 128 y 129, se ve la actitud hacia la cultura norteamericana que mantiene el traductor o traductora. En el texto original, las frases como “Not lazy like American people” y “what these Americans couldn't do, she could” hacen patente el orgullo étnico con que las protagonistas valoran su laboriosidad y su perseverancia. En la primera versión del ejemplo 128, parece que el traductor cree que la frase “Not lazy like American people” no es una evaluación adecuada para los americanos y la elimina en el texto traducido, pero en la segunda versión el traductor transmite esta frase. En cuanto a la traducción del ejemplo 129, parece que los traductores de las versiones castellanas comparten el pensamiento de que los chinos no serían capaces de realizar lo que los americanos no pueden lograr hacer y en las dos versiones neutralizan la frase “what these Americans couldn't do,

she could” como “pod á hacer lo mismo que hacían aquellos norteamericanos”. Con las sutiles modificaciones que introducen las versiones en estos dos ejemplos, se ve que los dos traductores de las versiones españolas en cierto sentido mantienen discursivamente la superioridad de la cultura americana sobre la cultura china.

130.

She and Auntie An-mei were dressed up in funny Chinese dresses with stiff stand-up collars and blooming branches of embroidered silk sewn over their breasts (Tan 1998: 28).

Versión I: Ella y t á An-mei se pon án unos curiosos vestidos chinos con r ígidos cuellos alzados y ramas floridas de seda bordada y cosida sobre el pecho (Tan 2009: 30).

Versión II: Ella y la t á An-mei se pon án unos bonitos vestidos chinos con cuellos r ígidos y altos y floridas ramas de seda bordada y cosida sobre la pechera (Tan 2001: 31).

No sólo la traducción de ciertas frases sino también la elección de ciertas palabras hacen patentes las actitudes que mantienen los traductores hacia una cultura. En el ejemplo 130, como Jing-mei nació y creció en América, según el punto de vista occidental que hace suyo, la ropa china que vest án su madre y la t á An-mei resulta muy “funny”. En inglés, la palabra “funny” tiene dos sentidos principales: “amusing” o “strange”. Obviamente, en este ejemplo se ven los dos sentidos y sobre todo el último. En la primera versión, el traductor elige el adjetivo “curioso” para enfatizar la rareza de los vestidos. Sin embargo, en la segunda versión, quizás el traductor piense que la hija no debe “despreciar” su propia cultura y, por lo tanto, “corrige” los prejuicios que mantiene Jing-mei sobre la cultura china usando el adjetivo “bonito”. De esta manera, la rareza y la gracia que provocan los vestidos chinos en Jing-mei quedan eliminadas en el texto traducido. Como hemos dicho anteriormente, en esta obra la autora intenta describir el proceso de conocer y aceptar su cultura étnica: desde el rechazo total de la cultura china hasta la aceptación y al final la reconciliación entre la cultura china y la norteamericana. En el ejemplo 130, la autora intenta transmitir la actitud de oposición que tenía Jing-mei hacia la cultura china

cuando era niña. La sustitución del adjetivo “funny” por “bonito” corre el riesgo de borrar esta intención creativa de la autora.

131.

Nor anyone who's as soft and squishy and lovable as you are (Tan 1998: 155).

Versión I: Ni ninguna tan suave, tan dulce, tan adorable como tú (Tan 2009: 204).

Versión II: Ni ninguna tan tierna, dulce y seductora como tú (Tan 2001: 194)

Con esta frase, Harold trata de adular a Lena, hija de padres chinos inmigrantes, durante su noviazgo. Partiendo de un punto de vista occidental, Harold cree que Lena, que tiene una belleza oriental, es muy especial. Quizá la palabra española que corresponde a “lovable” en este ejemplo sea el adjetivo “encantador”. Vemos que en la primera versión, el traductor elige la palabra “adorable” para subrayar las cualidades positivas que le inspiran la admiración y el cariño hacia esta persona. Sin embargo, en la segunda versión, el traductor opta por el adjetivo “seductor”, que en cierto sentido cambia el significado original que intenta transmitir la autora. El adjetivo “seductor” pone énfasis en las características físicas. Quizá esta selección léxica del traductor está influida por los estereotipos de las mujeres asiáticas, como Madame Butterfly o Lady Dragon, que resultan muy exóticas y tienen una fuerza irresistible para los hombres occidentales. Hasta cierto punto, esta traducción también refuerza este estereotipo negativo de las mujeres asiáticas en la cultura española.

4.5 Reflexiones sobre la traducción de la literatura chinoamericana

Los ejemplos que hemos analizado detenidamente nos permiten corroborar que la traducción no puede ser una actividad objetiva y neutral, porque, por una parte, es imposible que el traductor o la traductora se libere de las circunstancias económicas, políticas, culturales o ideológicas, etc. donde se halla y, por otra, traducir es un proceso que constantemente exige tomar elecciones, como indica África Vidal:

el significado no es ni lineal ni monocromático, sino plural, heteroglósico y cargado de matices....el significado está ahí y cada traductor lo va sacando, le va

dando forma, según sus circunstancias, a base de incluir y excluir, de elegir, de seleccionar, de dejar de lado, de dar voz o de silenciar, de dejar en el olvido posibilidades que tal vez se reactiven en el futuro, y todo ello a partir de decisiones que van configurando la reescritura y re-presentando así la realidad (2010: 20).

Con esto en mente, y con el aval de las últimas teorías traductológicas, somos de la opinión de que, a pesar de que la traducción siempre implique cierto grado de manipulación y reescritura, al traducir las obras postcoloniales en las que se mantienen el multilingüismo y el multiculturalismo, los traductores han de dar prioridad a las intenciones y estrategias creativas que marcan la identidad híbrida de los autores postcoloniales y que acarrearán una intensa carga ideológica. Amy Tan ha comentado su cuidadosa elección lingüística con las siguientes palabras:

I choose my words carefully, with much anguish. They are, each and every one, significant to me, by virtue of their meaning, their tone, their place in the sentence, their sound and rhythm in dialogue or narrative, their specific associations with something deeply personal and often secretly ironic in my life (2003: 302).

Las afirmaciones como estas son un acicate para que el traductor o la traductora trate de hacer todo lo posible para evitar al máximo la “interferencia” de las circunstancias donde se halla, con el fin de tomar en consideración y respetar, en la medida de lo posible, en el nuevo contexto, las intenciones creativas de los autores, que permean todos los niveles del texto y se manifiestan en su elección de vocablos, sus estrategias creativas, estructuras textuales, etc.

Los ejemplos que hemos estudiado en este capítulo permiten ver que este tipo de textos postcoloniales subvierten la univocidad, la estabilidad y la autoridad del texto original en el sentido tradicional. En este tipo de textos en los que se enfrentan y se complementan diferentes lenguas, la traducción ya forma parte del texto original, lo que hace que la distinción entre el original y la traducción se vuelva cada vez más borrosa. En otras palabras, los textos postcoloniales se sitúan en un espacio

in-between donde la creación y la traducción están mezcladas e infiltradas. En este sentido, la traducción de los textos postcoloniales no se puede definir en términos binarios:

Postcolonial translations cannot normally be defined in terms of the binary cognitive structures that translation studies has depended on to describe translations –literal vs. free, formal-equivalence vs. dynamic-equivalence, adequate vs. acceptable, or even domesticating vs. foreignizing– and translations in postcolonial contexts do not generally fall on a continuum between such polarities either. Instead postcolonial translations are complex, fragmentary, and even at times self-contradictory as translators operate within very specific historical and political contexts to position their work ideologically and pragmatically (Tymoczko 2007: 198).

A la luz de esta circunstancia, cabe postular, como hacen también autores como Rutherford (2002), que al traducir estos textos multilingües y multiculturales, adoptar solamente estrategias exotizantes o domesticadoras no resultará muy eficaz para transmitir adecuadamente la intensa carga cultural e ideológica que acarrearán los códigos lingüísticos empleados en los textos poscoloniales: la traducción domesticadora o fluida, una fórmula muy adoptada al traducir las obras de las culturas marginadas a las lenguas dominantes, a pesar de que pueda conseguir más cuota de mercado y permitir que el texto traducido llegue a un público más amplio, pretende producir un discurso transparente en el que no sólo se elimina la crucial intervención del traductor en el texto extranjero sino que también intenta borrar la diferencia lingüística y cultural de este, codificándolo con los valores, creencias, representaciones sociales de la lengua dominante y manipulando la otredad del texto original según las ideologías dominantes (cf. Venuti 1992: 4). Esta estrategia correrá el riesgo de servir como cómplice del poder para reforzar la hegemonía cultural de las lenguas dominantes. Por el contrario, la traducción exotizante, por la que aboga Venuti, aunque rompe el ideal utópico de “transparencia” y produce un discurso heterogéneo que obliga a lo estándar y lo canónico del centro a ceder a la diversidad y la diferencia de lo marginado, dejando que los traductores sean visibles y resistiéndose a la imposición imperialista de los valores dominantes y a la hegemonía

cultural anglo-americana, corre también el riesgo de reforzar los estereotipos preconcebidos sobre las culturas minorizadas y exagerar la otredad de lo marginal.

Tomando en consideración la ambivalencia de las obras chinoamericanas de la que hablamos en el segundo capítulo, una traducción exótica incrementará el riesgo de lecturas orientalizadas de estas obras e irremediablemente agravará la auto-orientalización ya iniciada por algunos autores chinoamericanos, lo que no será muy favorable a la hora de construir una representación respetuosa de la cultura chinoamericana o la cultura china en el mundo occidental. En términos de Carbonell, “[t]ranslation as a bridge between cultures may also be a source of separation when it reaffirms received stereotypes” ([1996] 2007: 83). Además, la estrategia exotizante podrá dar a luz un texto traducido lingüísticamente difícil que dificulta el entendimiento de los lectores meta, de manera que en último extremo no logrará conducir la voz de reivindicación política e ideológica de los autores minorizados a un público amplio.

Los traductores no trabajan en un vacío, aislados del entorno que los rodea, sino que están inmersos en localizaciones interculturales complejas y situaciones tremendamente complicadas, en las que han de ser capaces de mediar entre diversas fuerzas culturales e ideológicas. Un texto traducido no sólo ha de ser fiel al texto extranjero sino también a la cultura meta. Gracias a esta “doble lealtad” (Venuti 1998a: 46) que obliga a la traducción, el traductor se ha convertido en “un agente que no es ni un traidor ni un embajador cultural sino ambas cosas a la vez” (Vidal 2010: 102). En este sentido, el traductor o la traductora no sólo tiene que respetar y mostrar a los lectores meta la otredad de la cultura de partida sino que también ha de tomar en consideración el mercado, los umbrales de la adecuación y de la aceptabilidad, y las expectativas de los editores y de los lectores meta, etc. Por todas estas razones, la traducción postcolonial no se puede realizar simplemente de manera familiarizadora o domesticadora sino a través, necesariamente, de una combinación de ambas estrategias, como indica Tymoczko:

Like postcolonial literary works, the orientation of translations in such a context is not either/or (source language or target language, source culture codes or target cultural codes) but typically both/and. Tactical and shifting, opportunistic and improvising, like the modes of guerrilla warfare, translation choices are context-bound and governed by larger movements of cultural appropriation and resistance (1999b: 296).

Como hemos estudiado en este capítulo comparando las dos versiones castellanas de *The Joy Luck Club*, aunque en general, la versión de Jordi Fibla es más exótica y la otra más domesticadora, en ambas se adoptan en diferente medida las dos estrategias para equilibrar las ganancias y las pérdidas en el texto traducido. La extranjerización y la domesticación no se oponen de forma absoluta y necesitan regularse convenientemente a fin de lograr fórmulas contextuales eficaces de respeto cultural. Por eso autores como Vidal, Carbonell, Sales, etc., opinan que, si bien traducir es, en cierto sentido, domesticar, hemos de evitar una domesticación extrema que elimine completamente la otredad de las culturas minoritarias; si bien es necesario recurrir de vez en cuando a estrategias extranjerizantes con el fin de romper las limitaciones lingüísticas y culturales de la lengua de llegada, hay que evitar una extranjerización excesiva que impida el entendimiento del público lector de la cultura meta. Es decir, “no es cuestión de extranjerizar o de domesticar a secas sino de potenciar una de estas dos tendencias, en la inevitable y continua interacción de ambas que es cualquier traducción” (Rutherford 2002: 217). En este sentido, y puesto que traducir o teorizar sobre la traducción implica tomar posiciones y partido por opciones concretas, en contrapunto con la tendencia actual dominante, en cuanto a la traducción de la literatura postcolonial estamos totalmente de acuerdo con Rutherford: hay que “potenciar la extranjerización en la mayor medida posible”, porque, según el mismo autor, “la función principal de la traducción literaria es exponer la lengua y la cultura propias a lo ajeno, y de esta manera enriquecerlas” (Rutherford 2002: 217).

Con el estudio de las diferentes versiones de *The Joy Luck Club*, vemos que en la versión de Miguel García Solà se ven simplificaciones y omisiones que cabe

objetar. Sea cual fuere el motivo, estas operaciones perjudican, en nuestra opinión, el estilo creado por la autora o desvían el texto resultante de la intención creativa del texto original. Aunque la fidelidad absoluta sólo es un ideal utópico, insistimos en que “el traductor no puede nunca renunciar a la exactitud” (Vidal 2010: 120). Además, la traducción debe, a nuestro juicio, ser una “forma de luchar contra la exclusión pero sin reproducir nuevas exclusiones, sintiéndonos *entre* dos culturas, entre dos lenguas que resbalan...” (Vidal 2007b: 93). Estas simplificaciones y omisiones, sin duda, oscurecen e incluso excluyen ciertos aspectos culturales e ideológicos que porta la obra original, lo que en cierto sentido pone de manifiesto la tendencia a que en la traducción se impongan los valores de la cultura de destino sobre los de la original, se mantenga la superioridad de la cultura meta y se relegue la obra original a una posición inferior y marginada.

En la versión china de Naishan Cheng, también vemos adiciones, omisiones y reescrituras, lo que una vez más demuestra que la traducción no siempre es “un puente feliz, inocente y neutral” (Vidal 2010: 66) que refleja fielmente cómo es la obra original y qué dice el autor, porque en la traducción “[t]he ‘other’ voice, the translator’s voice, is always there” (Hermans 1996: 5) y además, “el traductor habla necesariamente de un modo sesgado, que revela la posición discursiva adoptada por un sujeto” (Hermans 2002a: 127). En otras palabras, la traducción es el resultado que emerge de la competencia entre las diferentes fuerzas culturales, políticas e ideológicas que están detrás de estas voces. Cómo traducir estos textos que se caracterizan por la heterogeneidad y la hibridación lingüísticas y culturales sin ceder en las versiones resultantes al poder que asumen las lenguas y cultura dominantes ni reforzar los estereotipos que pesan sobre los pueblos minoritarios supone, hoy en día, un gran reto para los traductores. En este sentido, como recuerda Vidal (2010), la traducción plantea problemas desde el plano de la ética.

Además, la complejidad de los textos postcoloniales también propone nuevos retos y requisitos a los traductores, exigiendo, como ya hemos dicho anteriormente,

que no sólo deban ser bilingües y biculturales sino también multilingües y multiculturales. Por ejemplo, los traductores de la literatura chinoamericana o de la literatura diaspórica china, aparte de los conocimientos culturales sobre la lengua y la cultura del país de acogida donde residen estos autores, han de tener cierto nivel de conocimiento sobre su lengua materna y su cultura étnica. De esta manera, podrán ser suficientemente sensibles a las estrategias creativas/traslativas que adoptan los autores postcoloniales.

Aparte de conocimientos lingüísticos, históricos y culturales sobre las obras que van a traducir, los traductores también han de tener en cuenta la naturaleza traducida de la literatura postcolonial. Como hemos dicho anteriormente, los textos postcoloniales en sí mismos constituyen una traducción cultural. Ciertamente, como también hemos argumentado con autores del giro cultural, la traducción nunca es una actividad neutral y tiene su propia posición, que está determinada por las circunstancias donde se sitúa el autor/traductor o la autora/traductora y la relación de poder entre las culturas implicadas. Por medio de esta traducción cultural, los autores diaspóricos “manipulan” (seleccionan y organizan en función de sus propios propósitos) los elementos culturales de su cultura étnica y “construyen” la representación o la imagen de la cultura china en las culturas occidentales dominantes. Cuando los autores diaspóricos traducen su cultura étnica a la cultura dominante, no se limitan a ser “fieles” a sus culturas étnicas sino que también toman en consideración las expectativas de los lectores occidentales. De hecho, tenemos que darnos cuenta de que, como estos autores están profundamente inmersos en la sociedad hegemónica, su “fidelidad” a la cultura étnica “is itself refracted through their ideological formation as ‘subjects’ in the ‘First World’” (Dingwaney y Maier 1995b: 313). En otras palabras, se puede decir que los autores chinoamericanos, que en cierto punto son “outsiders” de la cultura china, construyen la imagen de los “insiders” desde una perspectiva occidental. Por lo tanto, resulta importante recalcar que su versión de la cultura étnica sólo es una de las diversas interpretaciones de esta cultura; no conviene, pues, tomarla como el representante único y absoluto de esta

cultura:

When a cross-cultural work is seen as an author's translation of a culture, it becomes possible to read that text itself as a reading –a construction of social, political, cultural “realities” –by an individual who inserts herself and her work (and is embedded) in that culture in particular ways, for particular purposes. Such a view warns against easy judgments about how an individual or a work represents (or is representative of) a culture (Dingwaney y Maier 1995: 313).

Además, los traductores han de tener presente que la hibridación cultural constituye una característica fundamental de la literatura postcolonial. La literatura chinoamericana o la literatura diaspórica china es el resultado de la hibridación entre la cultura china y la de los países de acogida donde residen estos autores diaspóricos. En muchas ocasiones, a pesar de que se dé por sentado que estas obras proceden de la cultura china y entroncan con ella, más que la “verdadera” cultura china, encontramos necesariamente su distorsión o reescritura. A veces, los elementos culturales chinos sólo actúan a modo de “materia prima” con la que los autores diaspóricos realizan sus creaciones o invenciones literarias. Estas distorsiones y reescrituras, como ya vimos, sirven de base a ciertos autores, críticos y lectores que abogan por la autenticidad y la autoridad de la cultura tradicional china para lanzar agudas críticas hacia estos textos híbridos desde una perspectiva ortodoxa. Sin embargo, cabe suponer que los lectores occidentales que no tienen mucho conocimiento acerca de la cultura china van a depositar toda su confianza en la autoridad de estos autores como portavoces de su etnia y su cultura étnica, de manera que, a sus ojos, lo que se describe en sus obras equivaldrá a la cultura china. Como consecuencia, se construirá un Otro que encaja con una serie de ideas preconcebidas sobre esta otredad y que actúa como un reflejo “verdadero” de esa cultura lejana en las culturas dominantes, como indica Sengupta:

In fact, these “images” construct notions of the Other and formulate an identity of the source culture that is recognizable by the target culture as representative of the former –as “authentic” specimens of a world that is remote as well as inaccessible in terms of the target culture's self (1995: 159).

En este sentido, creemos que los traductores también tienen la obligación de recordar a los lectores la diferencia entre identidades y tradiciones literarias, entre la cultura chinoamericana y la china. Si no, correrían el riesgo de eliminar las singularidades de la cultura diaspórica china, de generalizar ciertos tratamientos particulares de aspectos de la cultura china y de reforzar los estereotipos negativos de los chinos establecidos por Occidente.

Como también hemos comprobado con numerosos ejemplos, estas distorsiones y reescrituras también traen problemas a la hora de retrotraducir estas obras híbridas a la cultura china. Al estudiar las versiones chinas de *The Joy Luck Club*, vemos, por ejemplo, que Yu intenta demostrar la diferencia y la singularidad de esta hibridación cultural sin “corregir” las distorsiones ni omitir las creaciones que no encajan con la cultura tradicional china; Tian, a pesar de que haga ciertos ajustes para reducir el efecto de extrañeza, trata de transmitir la hibridez cultural manteniendo en el texto traducido las formas “irregulares” (por ejemplo, el pinyin romanizado) que usa la autora con el fin de revelar a los lectores chinos una identidad especial que es diferente y que incluso se desvía de lo tradicional; al contrario de las dos traductoras anteriores, Cheng opta por hacer una versión o una reescritura “revisada” en la que no sólo corrige ciertos factores que percibe como “falsos” sino en la que también elimina algunas partes que le parecen “inadecuadas”. Lo que hace Cheng refleja en cierto sentido lo que comenta Lefevere sobre cómo reaccionan las culturas que se consideran centrales y son relativamente homogéneas, por ejemplo, la cultura china, al enfrentarse con otras tradiciones culturales:

Cultures that are relatively homogeneous tend to see their own way of doing things as ‘naturally’, the only way, which just as naturally becomes the ‘best’ way when confronted with other ways. When such cultures themselves take over elements from outside, they will, once again, naturalise them without too many qualms and too many restrictions. When Chinese translates texts produced by Others outside its boundaries, it translates these texts in order to replace them, pure and simple. The translations take the place of the originals. They function as the originals in the culture to the extent that the originals disappear behind the

translation... (Lefevere [1998] 2001: 14).

Como indica Bauman, “[t]raducir es un proceso de creación propia y recíproca a la vez en el que ni el autor ni el traductor pueden ejercer su autoridad de forma absoluta” (en Vidal 2010: 31). Al traducir este tipo de obras a otros idiomas occidentales, no abogamos por domesticar o neutralizar los elementos culturales ni su lenguaje híbrido en el texto traducido; al retrotraducirlas a la cultura china, tampoco estamos a favor de una traducción “purificada”. Cabe argumentar que los traductores de las versiones chinas de este tipo de textos postcoloniales también tienen la obligación de orientar a los lectores chinos para que logren darse cuenta de la existencia de otras identidades chinas y de que los sentidos de la *Chineseness* “are not fixed and pregiven, but constantly renegotiated and rearticulated, both inside and outside China” (Ang 1994: 5). No hay que interpretar esta “Chineseness” de manera esencialista y absoluta, porque para los grupos diaspóricos, aparte de los vínculos que mantienen con su cultura ancestral, la configuración de sus identidades depende en gran medida de las circunstancias específicas donde echan raíces. Es decir, “diasporas are fundamentally and inevitably transnational in their scope, always linking the local and the global, the here and the there, past and present” (Ang 1994: 16). En este sentido, la hibridación cultural es un fenómeno inevitable en el proceso de identificación en el que participan y esta hibridación

marks the emancipation of the diaspora from “China” as the transparent master-signified of “Chineseness”: instead “Chineseness” becomes an open signifier invested with resource potential, the raw material for the construction of syncretic identities suitable for living ‘where you’re at’ (Ang 1994: 16).

Tomando en consideración el potencial que tiene la hibridación a la hora de desestabilizar las concepciones esencialistas y totalizadoras de la cultura nacional y la identidad nacional, poner énfasis en la posición central de China y la cultura tradicional china supone volver a relegar los grupos diaspóricos a una posición marginada. De esta manera, en términos de Ang, “China’s elevated status as a

privileged Other to the West has the effect of depriving them [diasporic groups] of an autonomous space in which they can determine their own trajectories for constructing cultural identity” (1994: 13). Por lo tanto, sería deseable que tanto los traductores del chino como los lectores tradicionales chinos asumieran una actitud más abierta y más tolerante hacia las diversas formas híbridas que tienen sus raíces en la cultura china pero que, como dice Julia Kristeva (2000: 100) que hace la traducción, germinan y se injertan en otras tierras distintas. De esta manera, se puede evitar caer en un nacionalismo esencialista que pone énfasis en la unicidad y la pureza de la cultura tradicional y se puede intentar orientar a los lectores tradicionales chinos a reflexionar sobre las múltiples identidades y culturas de manera dinámica, como propugna Wu:

As to readers in China, I believe we can profit by reading Chinese American literature as an ‘introspection literature,’ for the American perspective of Chinese American writers often provides new insights into traditional Chinese values so that we may reevaluate the strengths and weaknesses of Chinese cultural traditions (2008: 36).

Por todas estas razones defendemos que, como los textos postcoloniales ocupan un espacio *in-between*, sus traducciones también han de buscar fórmulas para ser realizadas en este espacio intersticial. En nuestra opinión, en este sentido, en la traducción de los textos postcoloniales es conveniente mantener la hibridación lingüística y cultural, reflejar la dimensión de reescritura e invención literaria de estas obras aunque distorsionen la cultura tradicional, en la medida en que transmiten identidades *in-between* e híbridas. A la hora de traducir, parece adecuado recomendar a los traductores postcoloniales asumir una actitud de escucha hacia todas las culturas implicadas en la obra original, de forma que emprendan una mediación “adecuada” entre los procesos de identificación y diferenciación; de ahí que, según Dingwaney y Maier, la traducción, una forma especial de lectura, se realice a partir de una interacción dialéctica entre la identificación y la diferencia. Alertan estas autoras de que es muy peligroso que simplemente se oriente hacia una dirección:

An uncritical assumption of identity is, [...] a mode of appropriation. [...] reading this way relies on the stereotypes one culture utilizes to understand, and domesticate, (an)other. An uncritical assumption of difference, which presumes that (an)other is never accessible, allows readers to abandon, indeed exonerates them from, the task of ever reading cross-cultural texts. Deployed solely, each category produces an impasse (Dingwaney y Maier 1995b: 312).

Basándose en esta argumentación, las autoras formulan una situación ideal para la traducción de los textos híbridos: “That is, translation, ideally, makes familiar, and thereby accessible, what is confronted as alien, maintaining the familiar in the face of otherness without either sacrificing or appropriating difference” (1995b: 304). Ese ideal requiere que la traducción haya de ser realizada en un espacio *in-between*, que es fértil e inquietante al mismo tiempo, porque es donde las culturas marginadas se van alienando del centro para menoscavar la autoridad de las culturas dominantes a través de la reivindicación lingüística, cultural e ideológica; es también donde el centro, consciente plenamente de la existencia de las periferias, empieza a ponerse en cuestión y a reflexionar sobre su modo habitual de pensar y vivir. Dingwaney describe las relaciones entre el centro y las periferias con las siguientes palabras: “Regardless of the distinction between the two, each proceeds from an awareness of the ‘other’s’ agency and own forms of subjectivity, which ‘returns’ the ‘other’ to a history from which she or he was violently wrenched” (Dingwaney 1995: 9).

Por último, queremos poner énfasis en la “infinitud centrífuga” (Hermans 2002a: 129), la contingencia y la provisionalidad de la traducción. En términos de Bauman, la traducción “es un proceso continuo, un *diálogo* inacabado e inconcluyente, destinado a permanecer así” (en Vidal 2010: 31). Por lo tanto, los criterios tradicionales con que se valoraban las traducciones, tales como la fidelidad y la equivalencia, centrados en el nivel lingüístico, deben dejar paso a la consideración de los factores macroscópicos, tales como la política, la cultura y la ideología, que condicionan e incluso determinan las elecciones de los traductores. En otras palabras, la contextualización tanto del texto original como de sus diferentes versiones cobra mucha importancia a la hora de evaluar las traducciones. No podemos decir

simplemente que una traducción es buena o mala sin tomar en consideración las circunstancias donde se halla. El presente capítulo ha tratado de dar cuenta de esta interacción entre lo contextual y lo textual, lo macrológico y lo micrológico, y de reflexionar sobre las implicaciones de las distintas opciones que los traductores adoptan.

CAPÍTULO V. NUEVAS VÍAS EN LA TRADUCCIÓN DE LOS TEXTOS POSTCOLONIALES

Translation is a return ticket: the voyage out is complemented by the journey home (Cronin 2003: 126).

Translation is not simply a meeting of a self and an other, mediated by a translator. Often it is a way for a heterogeneous culture or nation to define itself, to come to know itself, to come to terms with its own hybridity, and to construct a national identity. Translators are frequently the agents who set the terms of these discourses. Thus, translators have a potentially activist role in all these areas, an empowered role that has both ethical and ideological parameters (Tymoczko 2007: 197-8).

what is always already at stake in the translation process is neither the visibility vs the invisibility of the translator nor the ethical aim of translation *per se*, but rather the translator's own ethical code, his or her responsibility and engagement with respect to the choices for which he or she opts and the aesthetic, ideological and political meanings these choices generate (Lane-Mercier 1997: 63).

5.0 Metodología de la investigación

En los primeros dos capítulos de la presente Tesis Doctoral, no sólo estudiamos desde una perspectiva polisistémica las circunstancias históricas donde toma forma la literatura chinoamericana sino que también exploramos sus características poéticas e ideológicas desde un punto de vista postcolonial. Estos estudios literarios nos sirven a modo de base de datos donde archivamos un gran caudal de información que nos es necesaria para estudiar la traducción de las obras de esta corriente literaria. Basándonos en las conclusiones de estos capítulos, en los dos siguientes hemos centrado la atención en la traducción de la literatura chinoamericana tanto en el plano macroscópico (en el capítulo III, hemos analizado la situación

general de la traducción de la literatura chinoamericana y la china en España) como en el microscópico (en el capítulo IV, hemos explorado con detenimiento los problemas que se producen al traducir *The Joy Luck Club* de Amy Tan al español y al chino). Todos estos estudios nos permiten afirmar que las teorías tradicionales de la traducción no bastan para explicar ni para solucionar desde una postura comprometida con la interculturalidad los nuevos problemas que surgen a la hora de traducir los textos postcoloniales, que se caracterizan por la hibridación lingüística y cultural derivada de su naturaleza traducida.

En este capítulo, con la ayuda de algunas propuestas teóricas en los estudios de traducción que surgen después del “giro cultural”, quisiéramos explorar estrategias traductorales nuevas y alternativas que tal vez sean más eficaces a la hora de traducir las narrativas transculturales. Como punto de partida, ponemos énfasis en la función subversiva de la traducción postcolonial como discurso contra la imposición (neo)imperialista. Centraremos la atención en las propuestas que cabe adscribir al “giro del poder” formulado por Tymoczko y Gentzler, y que aunará a autores que advierten que los traductores han de ser plenamente conscientes de la compleja red de relaciones asimétricas de poder que está detrás de los códigos lingüísticos y toma la traducción como una herramienta eficaz de resistencia en la era postcolonial. Entre los estudiosos que destacan como representantes ejemplares de este giro están autores como Venuti o Niranjana, etc. También repasaremos algunas propuestas dentro del “giro ecológico” de la traducción, que se hará eco de los movimientos ecológicos no-eurocéntricos propuestos por intelectuales tercermundistas, entre los cuales se encuentra Spivak, que centra su atención en los estudios de los subalternos/as para insistir en que la traducción debe formar parte del proyecto pedagógico postcolonial. De los estudios de Spivak, que han sido calificado de densos y en cierto sentido oscuros, nos resultan especialmente útiles como obras de referencia los siguientes: “Translator’s Preface” en Jacques Derrida. *Of Grammatology* ([1967] 1997), “The Politics of Translation” ([1992] 2000), “Can the Subaltern Speak?” (1993), “Translator’s Preface and Afterword to Mahasweta Devi”, *Imaginary Maps* (1994)”

([1995] 1996), *A Critique of Post-Colonial Reason* (1999) y “Translating into English” (2005).

Como veremos en las siguientes páginas, las propuestas de estos autores nos arrojarán luz sobre algunas vías que pueden tomarse en el futuro para desarrollar prácticas traductoras que puedan aplicarse a la literatura chinoamericana o la china en España. Por ejemplo, Venuti insiste en que a la hora de traducir las obras de las culturas marginadas no hay que seleccionar los textos según los cánones occidentales dominantes. En este sentido, a la hora de seleccionar las obras chinoamericanas o las chinas, sería deseable que las editoriales españolas o los traductores saltasen de la tradición orientalista o feminista y de la tendencia de la politización de las obras literarias; las experiencias maravillosas de Spivak como traductora de Derrida y de la escritora bengalí Mahasweta Devi también nos abrirán nuevas vías alternativas a la hora de traducir las obras pertenecientes a las culturas marginadas, sobre todo en cuanto al tratamiento del lenguaje *in-between* y al uso de paratextos. Basándonos en las conclusiones que hemos ido extrayendo en las distintas partes de esta Tesis Doctoral, por último, quisiéramos revisar conceptos tales como la equivalencia y la fidelidad, criterios tradicionales por los cuales se evalúan las traducciones y las relaciones entre el original y la traducción con el fin, en primer lugar, de poner énfasis en el carácter manipulativo de la traducción y, en segundo lugar, de destacar el papel de suma importancia que desempeña la traducción a la hora de reinscribir las culturas marginadas. En este sentido, cabe abogar por ella como una herramienta con la que reconstruir las representaciones de los subalternos en un espacio abierto que se establece en pie de verdadera igualdad y respeto mutuo.

5.1 La traducción, un arma que sirve para subvertir la autoridad del original

En la línea de ciertos autores adscritos al giro cultural, una serie de estudiosos concede importancia al papel activo que desempeñan los traductores a la hora de construir un contra-discurso que es capaz de subvertir las representaciones estereotipadas de las culturas marginadas en la cultura dominante. Aunque en nuestra era

postcolonial, la traducción ya no está a la sombra del original, no podemos pasar por alto el hecho de que la traducción no siempre tiene lugar entre culturas que ocupan posiciones iguales, ni tampoco consiste siempre en un intercambio libre ni se salda con la transmisión neutral de información. Además, los estudios de traducción en buena medida se desarrollan dentro del marco teórico occidental¹ y parten de las representaciones y conocimientos occidentales sobre otras culturas marginadas. En este contexto, como indica Niranjana partiendo de una perspectiva tercermundista, en muchas ocasiones la traducción en el contexto (pos)colonial sirve como cómplice de los colonizadores, y como tal construye y refuerza las versiones hegemónicas del Otro no occidental:

In creating coherent and transparent texts and subjects, translation participates –across a range of discourses– in the *fixing* of colonized cultures, making them seem static and unchanging rather than historically constructed. Translation functions as a transparent presentation of something that already exists, although the “original” is actually brought into being through translation (Niranjana 1992: 3).

Sin embargo, hay que destacar que el poder colonial no sólo es una fuerza represora que impide u obstaculiza la evolución de una cultura y una sociedad sino que también cuenta con una dimensión innovadora, que provoca o introduce en la sociedad o el sistema cultural tanto dominante como dominado cambios y transformaciones. Si bien en el proceso de traducción la intervención del poder es inevitable, la traducción también tiene una función doble, represora e innovadora, sobre todo en el caso de la traducción de los textos marginados a las culturas dominantes: aunque, en ciertas ocasiones, puede servir como cómplice del poder, eliminando o domesticando las particularidades del Otro e imponiéndole los valores, puntos de vista e ideologías del dominante, en otras es capaz de dar a conocer a los lectores de las culturas dominantes una serie de elementos culturales de las culturas

¹ En un sugerente artículo, Sebnem Susam-Sarajeva (2002) denuncia el sistema neocolonial que regula la producción de teoría en los estudios de traducción. En opinión de esta autora, y como comenta con ella también Martín Ruano (2003b: 246), lo Otro proporciona “‘materias primas’ (traducciones, paratextos, ejemplos) que el centro selecciona y maneja, y que después distribuye elaboradas, transformadas por su maquinaria teórica”.

marginadas, apropiándose del espacio de la cultura dominante para expresar las necesidades de las culturas marginadas y liberando múltiples voces e identidades heterogéneas en un espacio más abierto. Es decir, la influencia que ejerce la traducción puede ser conservadora o transgresora. En otras palabras, mientras que el colonizador puede aprovecharse de la traducción para representar, reescribir o moldear las culturas de los colonizados en beneficio de la dominación colonial, los sujetos postcoloniales también pueden valerse del mismo proceso con el fin de liberarse a sí mismos de la subyugación cultural, política e ideológica del poder colonial, como indican Gentzler y Tymoczko:

translation is not simply associated with the ‘possession of control or command over others’ and, hence, with colonization or oppression, but also with ‘the ability to act upon’ structures of command, such that translation becomes a means to resist that very colonization or exploitation ([2002] 2007: xxix).

Tymoczko también pone énfasis en la función subversiva de la traducción en el contexto postcolonial. En opinión de esta autora, la traducción postcolonial no sólo debe servir para luchar contra la degradación de las culturas étnicas por parte del colonizador sino que también ha de asumir la responsabilidad de subvertir los estereotipos establecidos por el poder dominante. El traductor, que en el contexto poscolonial está involucrado en un complejo proceso de manipulación de los textos originales, ha de tener como objetivo reconstruir responsablemente unas imágenes e identidades culturales políticas perdidas, contribuir a la auto-definición, elevar la auto-estima y consolidar la auto-determinación de los grupos marginados. Ciertamente, para ello debe dar un salto desde el marco epistemológico y ontológico occidental a fin de crear un conjunto de valores y de conocimientos propio a través de los cuales conocer el mundo de maneras alternativas. Tymoczko describe esta doble función de traducción en contexto colonial y postcolonial con las siguientes palabras:

The use of translation to create or amass knowledge can be part of the colonial project, a reflex of panopticonism, which can in the extreme become an intelligence operation, a way of reconnoitering a territory, a mode of

interrogating informants, and even, so to speak, a mode of spying. Conversely, when translation is done by the colonized subjects themselves, the possibility of gathering and creating information can be turned to powerful ends, including counterespionage, conspiracy, and mutiny, leading to self-definition and self-determination, in the fullest political sense (1999b: 294).

En el contexto postcolonial, la traducción funciona como un arma de resistencia que no sólo despierta la tensión entre la lengua de poder y las lenguas periféricas sino que también subvierte las bases metafísicas occidentales sobre las que se asientan el discurso colonial y el poder colonizador. Es decir, al traducir los textos postcoloniales para las culturas dominantes o reescribir las obras clásicas del canon literario occidental en las culturas marginadas, se ponen en cuestionamiento las suposiciones dominantes sobre raza, género, clase, cultura y nación. La traducción postcolonial pretende construir un discurso alternativo que es capaz de perturbar las tradicionales oposiciones binarias y las jerarquías preestablecidas por el poder colonial (por ejemplo, colonizador y colonizado, hegemonía y subordinación, texto original y traducción, etc). En este sentido, la traducción cobra una función descentralizadora y desestabilizadora e intenta crear un espacio abierto que da cabida a otras perspectivas, otros puntos de vista, otros conjuntos de valores, otras experiencias individuales y colectivas, otras posiciones, etc. Bajo estas orientaciones teóricas, la traducción de la literatura chinoamericana o la china puede realizarse con el fin de contribuir a romper las imágenes estereotipadas sobre los chinos; si desean ponerse al servicio de esta meta, los traductores han de mantener una actitud que les haga receptivos a reconocer, aceptar y respetar sinceramente la diferencia cultural.

Por ponerlo en otros términos, se puede decir que, en lugar de primar las habituales estrategias domesticadoras y fluidas, la traducción postcolonial puede fomentar el entendimiento y el encuentro e incluso puede promover choques violentos para revelar los abismos infranqueables y las diferencias irreducibles entre las culturas implicadas en el proceso de la traducción. En este sentido, “el traductor poscolonial se ratifica, en efecto, como un actor social y político que toma partido ante cuestiones

éticas, estéticas e ideológicas, por cuanto deliberadamente asume un papel de mediador, de in(ter)ventor cultural, de gestor de la diversidad cultural” (Martín Ruano 2007a: 42). Con el desplazamiento de los enfoques de la investigación hacia la relación asimétrica de poder entre el colonizado y el colonizador, la función fundamental de la traducción emerge como creadora de imágenes y representaciones de una cultura en otra, como estrategia de resistencia al régimen colonial, etc. Por todo ello, los estudios de la traducción experimentan un “power turn” (Gentzler y Tymoczko [2002] 2007: xxviii). La traducción ya no constituye simplemente una creación textual sino más bien un acto público que trae consigo profundas implicaciones políticas e ideológicas, como indica Tymoczko:

In such a multicultural and multilingual environment, an environment that is also heavily politicized, a translation is not simply a text but an act, and the function of the translation is as important as the content, the context as the text. The text itself becomes a performance. In a charged multilingual political context, translation is in fact a public action (1999b: 296).

En esta misma línea de acercamiento a la traducción, cabe citar a autores como Venuti y Niranjana, quienes insisten en el papel decisivo que desempeña la extranjerización como herramienta de resistencia contra la imposición imperialista del Primer Mundo a la hora de traducir los textos marginados a las culturas dominantes. Ciertamente, esta estrategia no está exenta de críticas: por una parte, corre el riesgo de dificultar la composición textual e impedir el entendimiento y, por otra, trae como consecuencia unas texturas lejanas al “translationese” fluido que, al hacer gala de cierto grado de anormalidad, destacan la “normalidad” o “superioridad” de la cultura meta. Además, la extranjerización ha sido criticada como una estrategia potencialmente elitista, que se dirige a un público limitado, capaz de entender su experimentalismo, y no a una audiencia amplia; en este sentido, hay autores que señalan que sólo tiene éxito en el seno de una clase muy bien educada que es consciente de la heterogeneidad cultural y que mantiene ya de por sí una actitud tolerante hacia formas lingüísticas “anormales”. Para otros públicos lectores menos

cultivados, la traducción exotizada corre el riesgo de reforzar las representaciones estereotipadas de las culturas que son consideradas “exóticas” por el lector típico de la cultura dominante.

Como factor adicional, cabe mencionar que Venuti formula la traducción minoritaria desde una perspectiva cultural dominante y, de hecho, la mayoría de sus traducciones se realiza desde las culturas minoritarias a la dominante, en concreto, a la cultura americana. Aunque, en este caso, la exotización o la traducción minoritaria sea una estrategia eficaz que se resiste a la política del *melting-pot*, tal vez no será adecuada para la traducción que se realiza en dirección inversa, es decir, de las culturas dominantes a las marginadas. Debido a la relación asimétrica de poder, las culturas subalternas ya están inundadas de elementos lingüísticos y culturales impuestos por las culturas dominantes. La extranjerización acelera la “invasión cultural” y, por lo tanto, puede no resultar favorable para establecer o reforzar las propias formas culturales y las identidades autóctonas. Sin embargo, también notamos que, si se adopta la traducción domesticadora, en cierto sentido se limita la productividad y la creatividad de la actividad traductora. En este sentido, los traductores de las culturas minoritarias, en términos de Cronin, han de enfrentarse a “a classic double bind”:

Translators in minority languages are thus placed in a classic double bind. If they allow the full otherness of the dominant language to emerge in their translation, inviting anglicisms rather than eliminating them, ...then the language into which they translate becomes less and less recognizable as a separate linguistic entity capable of future development and becomes instead a pallid imitation of the source language in translationese. On the other hand, if they resist interference and opt for target-oriented communicative translations that domesticate the foreign text, the danger is one of complacent stasis. Translation no longer functions as an agent of regeneration in the target language (2003: 147).

Vemos que la exotización tiene sus limitaciones: al traducir las obras de las culturas marginadas, sobre todo, en el plano lingüístico, hay razones para evitar la exotización excesiva. Con todo, percibimos que cuando Venuti afirma que la

traducción exotizante “must do wrong at home, deviating enough from native norms to stage an alien reading experience” (Venuti 1995: 20), no sólo está exigiendo a los traductores que reconstruyan los textos marginados en un discurso heterogéneo, fragmentario y discontinuo en la cultura de destino sino que también es una llamada a que el traductor seleccione los textos extranjeros excluidos por los cánones literarios dominantes. Es decir, en opinión de Venuti, la selección de los textos extranjeros y de las estrategias discursivas debe realizarse a partir de “a critical assessment of the target-language culture, its hierarchies and exclusions, its relations to cultural others worldwide” (Venuti 1995: 309). Estos criterios de selección no sólo son capaces de interrumpir los códigos culturales que prevalecen en la cultura meta sino que también sirven como una forma de resistencia contra el “ethnocentrism and racism, cultural narcissism and imperialism, in the interests of democratic geopolitical relations” (Venuti 1995: 20).

En este último sentido, no podemos estar más de acuerdo con lo que dice Venuti. Vemos que en la actualidad, al seleccionar las obras que tratan temas relacionados con China, las editoriales españolas siempre prestan atención a las obras chinoamericanas o las diaspóricas chinas creadas por autoras o a las obras revestidas de un fuerte color político escritas por autores en el exilio, lo que pone plenamente de manifiesto que los criterios de selección se basan en una ideología que busca una otredad absoluta o un sabor exótico y orientalista o en la tendencia a “politizar” la creación literaria, en el sentido de buscar obras que se corresponden con la ideología anti-comunista. Sin embargo, las obras de los autores (masculinos) chinoamericanos en las que se denuncia de forma violenta la injusticia social, por ejemplo, las obras de Frank Chin y Louise Chu, las que intentan subvertir las jerarquías preestablecidas entre Oriente y Occidente, como pueden ser las de David Henry Hwang, Gus Lee, etc. todavía no han logrado despertar mucha atención en el círculo editorial español, como tampoco lo hacen ciertas obras escritas por los autores chinos que viven en la China continental.

Una aproximación ética a la traducción quizá pase por saltar estas orientaciones preestablecidas en beneficio de los intereses dominantes y por atreverse, al contrario, a seleccionar o a recomendar a las editoriales obras excluidas por la cultura hegemónica. Para conocer una cultura con profundidad, no es suficiente leer las obras que ven esta cultura desde fuera o desde cierta distancia sino que también hay que estudiar o analizar las obras que la observan desde dentro. A la hora de seleccionar las obras creadas por autores chinos, no sólo es posible centrar la atención en las obras premiadas sino también en otras creadas por autores jóvenes y no tan famosos que representan a la nueva generación china o a la cultura emergente en la China continental.

Niranjana propone ideas semejantes a las expuestas. Basándose en Althusser, cree que la subjetificación y la interpelación son las principales medidas por las cuales se lleva a cabo la interiorización de la autoridad del poder colonial. A través de estos dos procesos, el colonizado se ve obligado a aceptar los valores, puntos de vista y la ideología del colonizador, en la medida en que pasa a evaluarse a sí mismo a través de los ojos de este, hasta el punto de considerarse como primitivo, salvaje, irracional, etc. Esta interpelación se realiza de una manera primordial a través de la traducción eurocéntrica de los textos no occidentales. Por lo tanto, es preciso retraducirlos con el fin de “reinterpellate the once-colonized as increasingly decolonized” (Robinson [1997] 2007: 24).

Partiendo de una perspectiva tercermundista, Niranjana insiste en que la traducción postcolonial debe ser “speculative, provisional, and interventionist” (1992: 173). A través de la resistencia, la traducción constituye un canal fundamental para la supervivencia y la descolonización de las culturas marginadas. Aunque considera que la traducción literal es la mejor manera de retraducir estos textos, esta autora también pone de relieve que la exotización que supone la traducción literal no intenta producir un texto que suponga el retorno a las raíces puras o esenciales sino que su objetivo es esforzarse por explorar al máximo la complejidad de los seres postcoloniales y la

heterogeneidad y la hibridación cultural que caracterizan la postcolonialidad:

Rather, since post-colonials already exist “in translation,” our search should not be for origins or essences but for a richer complexity, a complication of our notions of the “self,” a more densely textured understanding of who “we” are. It is here that translators can intervene to inscribe heterogeneity, to warn against myths of purity, to show origins as always already fissured. Translation, from being a “containing” force, is transformed into a disruptive, disseminating one. The deconstruction initiated by re-translation opens up a post-colonial space as it brings “history” to legibility (Niranjana 1992: 186).

Como hemos visto, en este mundo en el que tanto protagonismo tienen la traducción y los seres traducidos, no sólo la aspiración de mantener la pureza de la cultura dominante sino también la de recuperar las raíces no contaminadas se convierten en ideales utópicos. En este sentido, procurar el nativismo o el intento de establecer una identidad nacional unificada llega a ser una misión imposible, porque “[d]ecolonization will never mean the eradication of all traces of colonial rule. It will simply mean new transformations of the mixtures” (Robinson [1997] 2007: 90). Es decir, la hibridación es inevitable. La asimilación nacionalista o nativista, igual que la traducción etnocéntrica, suprime las diferencias, la heterogeneidad y la hibridación. En este sentido, ni la traducción exotizante ni la domesticadora demuestra ser ya suficiente en el contexto postcolonial, como indica Tymoczko:

Within a more complex paradigm of power, translation is seen as an activity where discourses meet and compete; translation negotiates power relations, shifting in complex ways to meet the imperatives of specific historical and material moments. In such complex negotiations, as perspectives from historical studies of translation illustrate, no single strategy of translation has a privileged position in the exercise of power or resistance (2007: 45).

Con la inspiración de estas propuestas teóricas, cabe decir que quizá sean los traductores chinos quienes deban asumir la responsabilidad de revisar las traducciones ya existentes de las obras tanto clásicas como modernas de la literatura china realizadas por Occidente para “corregir” las representaciones estereotipadas

orientalistas de la cultura china establecidas por Occidente y así “reinscribir” a los chinos silenciados y a la cultura china marginada en Occidente. Al mismo tiempo, es preciso advertir que hay que evitar las tendencias puristas que intentan producir un contradiscurso absoluto con el que difundir la cultura china desde una perspectiva purista y ortodoxa, ignorando las condiciones de aceptación de la audiencia occidental y negando ninguna posibilidad de hibridación. A la hora de seleccionar y traducir las obras de la literatura chinoamericana o de la literatura diaspórica china a otras lenguas, por una parte, tanto los traductores enmarcados en el Primer Mundo como los localizados en otras ubicaciones han de mantener una actitud de vigilancia y ser capaces de evaluar las obras de manera crítica. Ello supone no seguir ciegamente la promoción comercial o la propaganda institucional occidental a fin de no convertirse en cómplice del poder. Por otra parte, en un mundo comprometido con la diferencia cultural hay que respetar la condición *in-between* de los autores étnicos manteniendo una actitud tolerante hacia la diversidad de la “Chineseness” y la hibridación cultural.

5.2 La traducción, una herramienta que crea un ambiente ecológico para las culturas marginadas

Spivak, una figura de relevancia en los estudios postcoloniales, centra su atención en las obras de los escritores del Tercer Mundo o pertenecientes a los grupos subalternos. Desde una perspectiva marxista, deconstructivista y feminista, la autora analiza con profundidad cómo el poder colonial (con la élite local como cómplice) construye la representación o silencia las voces de los subalternos/as. Spivak no sólo se interesa por estudiar en qué consisten los mecanismos utilizados por el dominante y cuáles son las estrategias que adopta para disimular u ocultar su intención imperialista, sino que también pretende buscar nuevas alternativas tanto en los estudios literarios como en las estrategias traductoras con el fin de construir contrahistorias y discursos contrahegemónicos que sean capaces de recuperar las voces silenciadas.

Igual que Bhabha critica la falacia del multiculturalismo, Spivak denuncia la hipocresía de la llamada “Green Revolution” y alberga el sueño de convertir en

realidad “an ecologically emancipated and sexually democratized future” (Landry y Maclean 1996: 268) que procuran los activistas subalternos. La traducción de las tres historias de Mahasweta Devi, escritora y activista bengalí *Imaginary Maps*, realizada por Spivak, cuyos prólogo y epílogo, elaborados por la misma traductora, son de los ensayos más representativos en los estudios de la subalternidad, no sólo se hace eco del “non-Eurocentric ecological movement” (Landry y Maclean 1996: 267), sino que también pone de manifiesto el “ecological turn” que reflejan sus declaraciones con respecto a las políticas globales contemporáneas:

Her call to ethical responsibility as an embrace, a one-on-one, intimate, and loving exchange between the investigating subject and the other in which each learns from the other, stands as a challenge not only to other ways of negotiating with subaltern, but to hyper-rational, self-interested, post-Enlightenment ways of dealing with nature and the environment (Landry y Maclean 1996: 267).

Spivak, traductora de *De la grammatologie* de Derrida y muy influida por sus pensamientos deconstructivistas, pone en duda la autoridad y la estabilidad del texto original e insiste en la (inter)textualidad infinita del texto: el texto es “constituted by the play of identity and difference” y “has no stable identity, no stable origin, no stable end. Each act of reading the ‘text’ is a preface to the next” (Spivak 1997 [1967]: xii). El texto no es una entidad unitaria y el sentido del texto siempre está en un estado de “diseminación” (en sentido temporal y espacial): “each reading of the book [o el texto] produces a simulacrum of an ‘original’ that is itself the mark of shifting and unstable subject..., using and being used by a language that is also shifting and unstable” (Spivak 1997 [1967]: xii). En este sentido, cada interpretación de un texto está sometida a la “precariousness of intertextuality” y la traducción también constituye “one version of intertextuality” (Spivak 1997 [1967]: lxxxvi). Por lo tanto, en su opinión, no hay por qué poner en duda la ‘originalidad’ de la traducción o la ‘autoridad’ del traductor:

If there are no unique words, if, as soon as a privileged concept-word emerges, it must be given over to the chain of substitutions and to the ‘common language,’

why should that act of substitution that is translation be suspect? If the proper name or sovereign status of the author is as much as barriers as a right of way, why should the translator's position be secondary? It must now be evident that, desiring to conserve the 'original' and seduced by the freedom of the absence of a sovereign text, translation itself is in a double bind (Spivak 1997 [1967]: lxxxvi).

Según Simon (1997: 466-7), partiendo de una perspectiva postestructuralista, Spivak intenta descentralizar la posición predominante que ocupaban en las teorías tradicionales de la traducción la lógica frente a la retórica, formulando la “three-tiered notion of language (as rhetoric, logic, silence)” (Spivak [1992] 2000: 399) y poniendo énfasis en la naturaleza retórica de las lenguas que interrumpe e interfiere en su sistematicidad lógica, porque la retórica o los recursos figurativos “point at the possibility of random contingency, beside language, around language” (Spivak [1992] 2000: 398). Esta diseminación del lenguaje, o mejor dicho, “the falling apart of language, the possibility that things might not always be semiotically organized” (Spivak [1992] 2000: 403), en muchas ocasiones, se pone en funcionamiento por el silencio. Para conocer verdaderamente las singularidades de una lengua o para obtener la sensibilidad propia de una cultura minoritaria, hay que conceder más importancia a su retórica, porque

Rhetoric must work in the silence between and around words in order to see what works and how much. The jagged relationship between rhetoric and logic, condition and effect of knowing, is a relationship by which a world is made for the agent, so that the agent can act in an ethical way, a political way, a day-to-day way; so that the agent can be alive, in a human way, in the world. Unless one can at least construct a model of this for the other language, there is no real translation (Spivak [1992] 2000: 399).

Para ser suficientemente sensibles a la retórica del original, según Spivak, los traductores han de conseguir una relación de intimidad con el texto original y tomar la traducción como “the most intimate act of reading” (Spivak [1992] 2000: 398). A través de esta lectura íntima del texto original, el traductor “earns permission to transgress from the trace of the other –before memory –in the closest places of the self”

(Spivak [1992] 2000: 398). Sólo cuando el traductor se rinde (*surrender*) al texto original, puede descubrir las limitaciones de la lengua original y tener en cuenta lo que está alrededor de las palabras o fuera de ellas, algo que permiten los recursos retóricos, porque “that rhetorical aspect will point at the silence of the absolute fraying of language that the text wards off, in its special manner” (Spivak [1992] 2000: 400).

Spivak insiste en los “high standards” (Simon 1997: 469) a la hora de traducir la literatura del Tercer Mundo. Para obtener esta intimidad con el escritor o la escritora, el traductor o la traductora también ha de “inhabit, even if on loan, the many mansions, and many levels of the host language” (2005: 95). Hay que poner de manifiesto la especificidad y la singularidad del texto original (por ejemplo, la ambigüedad, los juegos de palabras o el registro de las palabras elegidas por los autores) en la traducción; es decir, hay que respetar la retórica del texto original aun cuando resulte muy diferente de las normas estéticas de la cultura meta, aunque esta estrategia corra el riesgo de marginalizar a la traductora o a la lengua del texto original e impida el consumo inmediato de la traducción (cf. Simon 1997: 469). Spivak también indica que no es suficiente que el traductor o la traductora sólo maneje bien el plano lingüístico del texto original. Ha de conocer bien la “history of the language, the history of the author’s moment, the history of the language in-and-as-translation” (Spivak [1992] 2000: 403). Es decir, hay que tener en cuenta las implicaciones políticas, históricas e ideológicas específicas que están detrás del lenguaje y captar las presuposiciones del autor:

Grasping the writer’s presuppositions as they inform his or her use of language, as they develop into a kind of singular code, ...calls entering the protocols of a text—not the general laws of the language, but the laws specific to this text. And this is why it is my sense that translation is the most intimate act of reading (Spivak 2005: 93).

Si pasamos por alto esta importancia de la retórica, “a species of

neo-colonialist construction of the non-western scene is afoot” (Spivak [1992] 2000: 399). Como hemos visto en el capítulo IV, Amy Tan transplanta la oralidad que remite a la cultura china dentro del género literario occidental de la novela, lo que también constituye en sí mismo un recurso retórico. Además, para crear un lenguaje vívido y expresivo, la autora también emplea el juego de palabras, metáforas, frases humorísticas, etc. Si no somos muy conscientes de estas técnicas creativas adoptadas por la autora y las simplificamos u omitimos, perjudicaremos el estilo creativo, desviaremos el texto resultante de la intención creativa del texto original e incluso excluiríamos ciertos aspectos culturales e ideológicos que porta la obra original y la relegaremos a una posición inferior y marginada.

En segundo lugar, el traductor o la traductora ha de ser capaz de “discriminate on the terrain of the original” (Spivak [1992] 2000: 405), lo que coincide en cierto sentido con la llamada a la exotización por parte de Venuti con respecto a la selección de obras para su traducción. Parafraseando a Spivak, si es indudable que no todas las obras literarias del Tercer Mundo son “buenas”, también se puede decir que no todas las obras de la literatura étnica lo son. En cuanto a la literatura chinoamericana o diaspórica china, a la hora de elegir las obras que van a ser traducidas, los editores y los traductores han de ser además conscientes de que no todas las obras de esta corriente literaria o, en realidad, muy pocas representan la cultura china en sus propios términos, sino que lo hacen desde una perspectiva occidental. Especialmente, hay que tener en cuenta que muchas de las obras escritas por autoras que gozan de gran popularidad en Occidente al hablar por las mujeres tercermundistas lo hacen desde una posición central, lo que en cierto sentido “oculta” la verdadera voz de las subalternas. En este sentido, cabe decir que los traductores de los escritores postcoloniales, sobre todo, de las escritoras subalternas, necesitan estar mucho mejor equipados que los traductores de las lenguas dominantes, porque “there is so much of the old colonial attitude, slightly displaced, at work in the translation racket” (Spivak [1992] 2000: 405). Es decir, en las prácticas traductorales, el traductor de las lenguas marginadas debe ser suficientemente capaz de distinguir la calidad y la naturaleza de

la producción literaria, tomando en consideración las diferentes funciones que desempeñará la misma obra literaria en diferentes contextos socioculturales y políticos:

In my view, the translator from a Third World language should be sufficiently in touch with what is going on in literary production in that language to be capable of distinguishing between good and bad writing by women, resistant and conformist writing by women.

...

She must be able to confront the idea that what seems resistant in the space of English may be reactionary in the space of the original language (Spivak [1992] 2000: 404).

De esta manera, el traductor o la traductora puede comenzar a establecer criterios propios y relativamente objetivos a la hora de evaluar las obras literarias que provienen de las culturas marginadas, saltándose de los cánones o criterios preestablecidos bajo la “the misguided and uninvolved benevolence” (Spivak [1995] 1996: 271) occidental. En cuanto a este aspecto, Simon también comenta: “Translation can attain the democratic ideal only if the rhetoricity, the textuality, of the work of Third World women is adequately rendered. A disrespectful rendering betrays the democratic ideal of translation” (1997: 469). A la hora de traducir, Spivak opta por traducir el original literalmente: revisa la traducción sin tomar en consideración a los supuestos lectores, sino meramente los protocolos del original, y la reescribe en cierto tipo de inglés y según los criterios del discurso *in-between*:

I revise not in terms of a possible audience, but by the protocols of the thing in front of me, in a sort of English. And I keep hoping that the student in the classroom will not be able to think that the text is just a purveyor of social realism if it is translated with an eye toward the dynamic staging of language mimed in the revision by the rules of the in-between discourse produced by a literalist surrender (Spivak [1992] 2000: 406).

Imaginary Maps nos ofrece una ilustración clara sobre las estrategias adoptadas por Spivak a la hora de traducir la literatura de las escritoras tercermundistas y la ideología que orienta sus elecciones en cuanto a las técnicas

traslativas. En primer lugar, notamos que las obras traducidas por Spivak siempre se acompañan de extensos paratextos de carácter crítico. En *Imaginary Maps*, en lugar de construir simplemente un metatexto que ofrece a los lectores occidentales el conocimiento correspondiente sobre la vida y la cultura autóctonas, Spivak no sólo elabora un prefacio, una nota de traductora y un epílogo sino que también organiza una conversación con la autora. Con estos paratextos, Spivak pretende llevar a cabo la “contextualization of all the voices which find expression in the book: the voice of the tribals of India, of Devi, of Spivak herself” (Simon 1997: 470). En otras palabras, este libro sale a la luz no simplemente como una traducción sino también como un trabajo crítico complementado por los comentarios de la traductora y la autora, lo que deja clara la postura ética que Spivak mantiene en la traducción: “Like Berman and Venuti, Spivak proposes an ethics of translation based on the responsibility of the translator to be self-conscious and self-critical” (Simon 1997: 474). Estos paratextos no sólo constituyen una dimensión complementaria y diseminada del original que sirve para asegurar su supervivencia, sino que también hacen visibles al traductor o a la traductora y su intervención política. En términos de Simon: “[dan] voice and body to the figure of the translator” (1997: 474). Spivak pone énfasis en la función instructiva de los paratextos con las siguientes palabras:

I have always written companion essays with each of my translations, attempting to intervene and transform this tendency [the general tendency in reading and teaching so-called ‘Third World’ literature]. I have, perhaps foolishly, attempted to open the structure of an impossible social justice glimpsed through remote and secret encounters with singular figures; to bear witness to the specificity of language, theme, and history as well as to supplement hegemonic notions of a hybrid global culture with this experience of an impossible global justice (Spivak [1995] 1996: 274).

Al estudiar las versiones castellanas de *The Joy Luck Club*, hemos visto que aunque en las dos se usan las notas a pie de página, no se ha dejado espacio para otro tipo de paratextos, tales como el prólogo, el epílogo, las notas introductorias o finales de los traductores, el glosario, etc. Como indica Tymoczko, “[t]ranslations are

inevitably partial” (2000: 24): los traductores no son capaces de transmitir toda la información que acarrea el texto original y cada versión en realidad constituye una interpretación propia de un traductor o una traductora a partir de un ángulo o una posición espacial. Aunque en la versión de Jordi Fibla, el traductor siempre está intentando poner de manifiesto el estilo y la intención creativa de la autora, vemos que la pérdida tanto lingüística como cultural es inevitable. En este sentido, nos parece que los recursos paratextuales podrán ser una medida de utilidad que sirven para que la representación de la obra original y la imagen de la autora y su cultura étnica en la cultura meta sean más completas o más adecuadas, porque los paratextos son capaces de “help to capture the general socio-cultural forces giving shape to translations” (Tahir-Gürçağlar [2002] 2007: 58).

En la actualidad, igual que Spivak, frente a la complejidad de los textos postcoloniales, cada día más traductores sienten la necesidad de emplear recursos paratextuales para ofrecer información extra a los lectores meta que pertenecen a otra cultura lejana y no tienen experiencias diaspóricas semejantes, guiados por el fin último de facilitar el entendimiento y la aceptación de las obras postcoloniales en otras culturas. Por ejemplo, Liliana Valenzuela, traductora de algunas obras de Sandra Cisneros, Dora Sales, traductora de autores postcoloniales como Vikram Chandra, Manju Kapur, Vandana Singh, Alison Wong, África Vidal y Martín Ruano, traductoras de Shobhaa Dé etc., añaden una *Nota de la traductora* al final del libro para introducir a los autores y sus obras, ofrecer a los lectores información extra sobre el contexto histórico y cultural donde se ambientan las historias y explicar las singularidades del lenguaje que emplean los autores y las estrategias traductorales, etc. Hay que destacar que al traducir *Cuando la tierra se vuelve de plata* de Alison Wong, autora de origen chino que nació y vive en Nueva Zelanda, aparte de la nota de la traductora, Dora Sales también elabora notas para explicar las expresiones que provocan confusiones y otros aspectos culturales chinos a los lectores españoles. Además, la traductora también añade un glosario general al final del libro en el que documenta los términos especiales que usa la autora en el texto original para facilitar

la consulta de los lectores que se interesen por la cultura china y la indígena de Nueva Zelanda. De esta manera, las imágenes de las obras y de los autores que todavía no son tan conocidos y provienen de culturas lejanas se reciben de una manera relativamente completa en la cultura española.

El uso de los paratextos también se puede asociar con el concepto de “traducción densa” de Hermans (2007). Debido a “the inevitability of translation as the companion and instrument of cross-temporal, cross-lingual and cross cultural interpretation” (Hermans 2007: 141), la traducción implica en cierto sentido una interpretación hermenéutica y una domesticación de los elementos exóticos con el fin de lograr la inteligibilidad de la obra original en la cultura de destino. En lugar de considerar los paratextos usados en la “traducción densa” como simples recursos explicativos sobre la diferencia entre la cultura original y la de destino, que hace el texto traducido “redundante”, Hermans los toma como apuntes de un proceso “autorreflexivo” sobre la actividad traductora, porque, en sus propios términos, “[i]t is the thickness of the translation of the alien that creates room not only for context and nuance and for exploration and experiment, but also for the critical inspection of the available vocabularies and their lineages” (Hermans 2007: 156). Hermans plantea cinco ventajas de la traducción densa. Aquí queremos destacar dos que nos parecen de suma importancia con respecto a nuestro estudio de la traducción de los textos postcoloniales:

2. It highlights the constructed, contingent, non-essentialist nature of the similarities and differences it establishes...

[...]

5. As a highly visible form of translating, it flaunts the translator’s subject-position, counteracting the illusion of transparency or neutral description, and instead introducing a narrative voice into the account and supplying it with an explicit viewpoint (Hermans 2007: 150-1).

Por lo tanto, creemos que la utilización de este tipo de paratextos en las versiones castellanas de *The Joy Luck Club* u otras obras chinoamericanas podrá

servir para recordar a los lectores españoles la “extrañeza” que van a sentir cuando lean estas novelas. Sin embargo, hay que destacar que, en nuestra opinión, este tipo de paratextos debe ser utilizado con el objetivo de “show how the original text works on its own terms, within its own grid, rather than to tell readers only what it is ‘like’ or even ‘most like’ in their own cultures” (Bassnett y Lefevere [1998] 2001: 11). De esta manera, los traductores podrán probar estrategias más atrevidas, sobre todo a la hora de traducir el tercer código que “inventan” autores como Amy Tan, para hacer justicia a las características del modo de hablar de los chinoamericanos. Como declara Rutherford, “podemos atrevernos a mantener un fuerte sentido de alteridad en nuestras traducciones. La modestia es el peor enemigo del traductor” (2002: 218). Si bien las lenguas constituyen el vehículo que acarrea las particularidades de diferentes identidades, la traducción sirve para transmitir las en el texto traducido y mostrarlas a los lectores de la cultura de destino. Si se neutralizan, reducen o eliminan por completo los rasgos de este idioma híbrido, la traducción se convertirá en “a betrayal of the democratic ideal into the law of the strongest” (Spivak [1992] 2000: 400) y serán menos visibles, incluso hasta el punto de resultar opacas las singularidades de las diferentes identidades culturales. De esta manera, como comenta Spivak, “the literature by a woman in Palestine begins to resemble, in the feel of its prose, something by a man in Taiwan” (Spivak [1992] 2000: 400).

Aunque hemos venido destacando la importancia de los paratextos a la hora de traducir la literatura postcolonial, creemos que es preciso mantener una actitud prudente y evitar el abuso de estos textos complementarios. Spivak critica las notas a pie de página que sirven como “no more than the opaque exhibit providing evidence of the alien fact of narcissism” (Spivak [1992] 2000: 401). Según ella, este tipo de notas no sólo constituye una indicación de “the absence of intimacy” (Spivak [1992] 2000: 401) sino que también refuerza los prejuicios preexistentes, tales como la convicción extendida de que “all that ‘third world’ texts need is a glossary” (Spivak 2005: 95), que las culturas de los países tercermundistas o de los grupos minoritarios son inescrutables, que Occidente y Oriente están en una absoluta oposición, etc. En

este sentido, los traductores de la literatura chinoamericana o de la china han de tener mucho cuidado cuando elaboran las explicaciones de los términos chinos insertados. Por una parte, hay que evitar la tendencia a realizar una versión que actúe como un diccionario enciclopédico de la cultura china; por otra, no pueden ser indiferentes a los términos o los factores que portan connotaciones culturales que provocarían malentendidos.

En cuanto al lenguaje que emplea la traductora, si tomamos la traducción de las historias de Mahasweta Devi como ejemplo, vemos que en lugar de traducir la obra al inglés que se habla en el subcontinente indio, Spivak opta por un inglés con el estilo de “the rootless American-based academic prose” (Spivak [1995] 1996: 273), que orienta u obliga a los lectores del Primer Mundo a descubrir la otredad del original o a enfrentarse con ella. Simon comenta el lenguaje de Spivak con las siguientes palabras:

The language of translation is stark, angular; there is no softening of the harsh sequencing of phrases, no addition of mollifying connectives or literary-like phrases. Like Spivak’s own prose, the stories are disconcerting in their erratic rhythms. Also like Spivak’s own writing, they make swift leaps between disparate vocabulary registers. The English terms which appear in the original Bengali are italicized in the English version, to draw attention to the legacy of colonial English in the Bengali vernacular (1997: 470).

En una época globalizada en la que el inglés llega a ser la *lingua franca* y ocupa una posición central, para que el mundo pueda escuchar las voces de los subalternos, estos últimos han de traducir sus lenguas al inglés con mayor o menor resignación, lo que constituye un acto que en sí mismo viola la democracia de la traducción. Como traductora que traduce de las lenguas no occidentales, Spivak es muy consciente del gran poder homogeneizador del inglés. Spivak afirma que la traducción de los textos escritos por autoras no europeas siempre está marcada por “a sort of with-it international translatese” (Spivak [1992] 2000: 400) que intenta establecer una alteridad u otredad absoluta y ocultar la heterogeneidad y la diferencia

entre estas creaciones literarias que se producen en circunstancias socio-culturales muy diferentes. Spivak critica la manera de traducir las lenguas híbridas de los subalternos a un “archaic and awkward English” (Spivak 1999: 162). En realidad, esta estrategia traslativa pone de manifiesto una actitud negativa hacia las lenguas de los subalternos: se tienen por variedades inferiores y subordinadas que carecen de legitimidad. Spivak denomina esta manera de traducir que parte de una posición hegemónica “translation-as-violation” (Spivak 1999: 162). Para evitar esta tendencia, los traductores/as del tercer mundo han de mantener una actitud de vigilancia. Vemos que en las prácticas traductorales, Spivak inventa un lenguaje *in-between* introduciendo las características sintácticas del bengalí en el inglés americano. Quizá los traductores de la literatura chinoamericana también puedan adoptar estrategias más atrevidas para crear un lenguaje intermedio que tenga como vehículo el español y esté marcado por las características sintácticas del chino.

A la luz de todo lo estudiado anteriormente, vemos que en primer lugar, Spivak pone énfasis en la apertura y la diseminación tanto del texto original como de la traducción, algo que tiene como objetivo disolver las oposiciones binarias y las jerarquías establecidas por el dominante; en segundo lugar, la autora afirma que los intelectuales subalternos o tercermundistas o los intelectuales del Primer Mundo que estudian los temas del Tercer Mundo han de hurtarse a las influencias epistemológicas e ideológicas occidentales para poder estudiar o valorar las culturas marginadas en sus propios términos y a partir de un sentimiento verdadero de respeto. Simon resume los motivos de los estudios de Spivak con las siguientes palabras:

Her goal is not to valorize one in favour of the other, nor to separate out the strands which belong properly to one side or another of the cultural equation. Rather, it is to situate the critical project of translation within the parameters of an always evolving relationship between cultural poles (Simon 1997: 472).

En el contexto postcolonial, la traducción constituye una de las medidas de resistencia más poderosas: los traductores se han convertido en agentes que

manipulan los textos, “constructing cultural images and identities, fostering self-definition, and creating knowledge through their work” (Tymoczko 2007: 200). Tomando en consideración el importante papel que desempeña la traducción, los traductores no deben hacer de ella necesariamente una herramienta de represión y exclusión de la otredad sino que pueden emplearla como un arma con que luchar para establecer un ambiente justo y de igualdad en el que puedan competir, negociarse e interrelacionarse distintas culturas. De esta manera, se puede ayudar a que las diferentes culturas se conozcan y se respeten verdaderamente las unas a las otras.

5.3 Revisión de los conceptos de fidelidad y equivalencia: hacia evaluaciones contextualizadas de las traducciones de literatura chinoamericana

Bajo la influencia de la desconstrucción y el postmodernismo (que se caracterizan por la heterogeneidad, la indeterminación y la apertura tanto temporal como espacial), la autoridad y la unicidad del autor y del texto original y la estabilidad del sentido se ven desafiadas. La distinción entre el original y la traducción se vuelve, además, cada vez más borrosa. Derrida, el mayor representante de la desconstrucción, pone énfasis en que todos los textos, tanto el original como la traducción, son derivados y no tienen ni un comienzo ni un fin definitivo: cada texto es “un intertexto compuesto por múltiples voces” (Vidal 2007a: 63). En otras palabras, cada texto es “heterogéneo y plural y derivado, cargado de materiales lingüísticos y culturales diversos que... desestabilizan el significado, tornándolo plural y contradictorio” (Vidal 1998: 84). Las teorías de Derrida intentan eliminar toda la distinción entre el original y la traducción, desmontar la autoridad del autor y disolver las oposiciones binarias:

el texto carece de principio y de fin. Está abierto por ambos extremos. No existe origen ni *telos*, ni estabilidad, ni coherencia, ni identidad. Cada texto es un prefacio para otro. Nunca hay un significado único, sino que cada significado que encontremos en el texto, lejos de ser definitivo o verdadero, es una mera huella que siempre remite a otra (Vidal 1998: 82).

Estas visiones nos permiten visitar las traducciones de literatura chinoamericana que hemos analizado y entenderlas como parte de una cadena textual que ha de seguir

completándose.

Desde el punto de vista de las teorías posmodernas y deconstructivistas, efectivamente, el autor ya no constituye “el único en posesión del verdadero sentido de su discurso” (Vidal 2007a: 63). Además, cada traducción, como una manera de comprender el texto original, “tiene un antes, la precomprensión, y un después, la aplicación, que permite referir el sentido del texto a la situación presente” (Vidal 1998: 69). De esta manera, naturalmente la traducción no puede ser definitiva y tanto el traductor como el autor se convierten en reescritores de escrituras previamente existentes. África Vidal también describe la relación entre el autor y el traductor en términos deconstructivistas:

La actividad del traductor y del autor está constreñida y guiada por diversos y heterogéneos fenómenos sociales, culturales, ideológicos, etc., ambos están descentrados, no son autores (orígenes) de nada sino...de textos de textos, espacios heterogéneos y multidimensionales, tejidos de citas procedentes de innumerables y variados centros de la cultura (1998: 62-63).

Son hoy muchos los teóricos y las tendencias que, a pesar de sus diferencias, coinciden en señalar que no existe un verdadero texto original. Tomando en consideración la (inter)textualidad, cada texto es el resultado de las interacciones entre otros textos diacrónica y sincrónicamente paralelos. En otras palabras, “todo texto es inestable, híbrido, plural” y “[d]etrás de un texto siempre hay otro, muchos” (Vidal 1998: 150). De esta manera, se libera la traducción de su posición secundaria y se lee como un texto de pleno derecho. Las traducciones que hemos analizado pueden revisarse con estos conceptos: son reescrituras de las obras de Amy Tan que, a su vez, beben necesariamente de otras fuentes distintas del original para reconstruirlo en otro contexto cultural donde, por otra parte, funcionan al margen de él, como textos autónomos.

Además, según los conceptos postmodernistas, el significado de un enunciado

o la interpretación de un texto cambia según varían las circunstancias socioculturales donde se halla el receptor y la posición política o ideológica que asume. A veces un mismo texto tendrá diferentes interpretaciones que incluso se contradicen una a la otra. En este sentido, el significado nunca es un ícono y fijo sino que “changes over time as culture changes and as perspectives on the text change” (Tymoczko 2007: 48). O mejor dicho, el significado es “culturalmente contingente” (Vidal 2007a: 63). Venuti también comenta esta indeterminación del significado con las siguientes palabras: “the signifying movement in language whereby the signified is an effect of relations and difference along a potentially endless chain of signifiers and therefore is always differential and deferred, never present as a unity” (1992: 7). En este sentido, el traductor se convierte en “a true author, by determining what the implicit meanings of the final version are and also those of the original version” (Álvarez y Vidal [1996] 2007a: 4). Debido a la indeterminación del significado y la intertextualidad de los textos, tanto el original como la traducción son textos derivados e inestables. Las diferentes versiones de la obra de Amy Tan así nos lo demuestran: Amy Tan es, en definitiva, las versiones tan distintas de ella que emergen de estas lecturas tan diferentes: múltiple y contradictoria.

Aparte del relativismo del sentido y de la naturaleza derivada de los textos, hay que tener en cuenta las “constricciones” extratextuales que condicionan la producción textual, las cuales también constituyen uno de los factores que conducen a la heterogeneidad y la pluralidad de la traducción. El traductor evalúa constantemente las relaciones entre su cultura y la del Otro. Estas valoraciones se convierten en una base donde se asienta el proyecto que guía una traducción. Sin duda alguna, en este proceso, el mecenazgo, sobre todo las instituciones sociales que ejercen influencia en la producción y el consumo de traducciones, y los factores poéticos e ideológicos o los diferentes conjuntos de “grids” de las culturas implicadas, ejercen gran impacto en la toma de decisiones por parte del traductor. También son estos factores los que “permit translation to function as a cultural political practice, constructing or critiquing ideology-stamped identities for foreign cultures, contributing to the formation or

subversion of literary canons, affirming or transgressing institutional limits” (Venuti 1992: 9). Si todo lo expuesto es cierto de los textos en general, los textos postcoloniales eliminan aún más la distinción entre el original y la traducción. Como hemos dicho anteriormente, en este tipo de escritura, en la que cabe inscribir las narrativas chinoamericanas, la traducción cultural constituye una estrategia creativa fundamental. En otras palabras, la traducción ya forma parte de la creación literaria, es decir, la traducción “is both original and secondary, uncontaminated and transgressed or transgressive” (Chamberlain en Vidal 1998: 93). Las traducciones de esta ficción traducida, por otra parte, y como hemos visto, están condicionadas por múltiples factores que rodean su producción y circulación.

Siguiendo a Benjamin, muchos teóricos, tales como Lefevere (1997), Tymoczko (2007), Bassnett ([1996] 2007), etc., destacan la independencia de la traducción con respecto al original, poniendo de relieve que, más que depender del texto original, la traducción garantiza la supervivencia del éste. En otras palabras, las traducciones son capaces de renovar el original constantemente, como indica Tymoczko: “translations confer (renewed) meanings on source texts and without a translation texts die” (2007: 48). Esta afirmación también libera la traducción de su posición tradicionalmente secundaria y subordinada e incluso la eleva a una posición superior al original. Sin duda alguna, en el caso de la literatura chinoamericana se percibe que el trasvase de estas obras en esencia traducidas a otras lenguas amplía su ámbito de recepción y sus significaciones, a la par que redundan en un mayor estatus de los textos originales. Sin ir más lejos, el hecho de que Amy Tan sea una autora tan célebre depende, en buena medida, de las traducciones de sus obras a otras lenguas, con independencia de las disimilitudes que estas traducciones presenten frente al original.

En este sentido, la traducción no puede ser igual que el original y es inevitable que en el proceso de la traducción haya ganancias y pérdidas, como indica el término

chino *fanyi* (翻译) que se refiere a la traducción. Es una palabra que está compuesta por dos caracteres, *fan* y *yi*. *Fan* significa volcar, voltear, subvertir o revolver; *yi* implica interpretar e intercambiar. Ambos términos se pueden utilizar independientemente para hacer referencia a la traducción. Cheung (en Tymoczko 2007: 72) compara las relaciones entre el texto original y la versión con las dos caras de un bordado chino. La cara delantera corresponde al texto original y la trasera es la traducción. En la parte opuesta, se ven los hilos y los puntos sueltos e incluso las variaciones respecto de la parte delantera. En este sentido, se puede decir que la traducción no puede ser totalmente equivalente al texto original. En la traducción, la cara que enseña las huellas del trabajo se pone de manifiesto cómo se construye la versión. También se pueden considerar las dos caras de un bordado como las partes positiva y negativa del mismo modelo. Aunque se haga la obra con una técnica maestra y el tejido bordado sea fino, las imágenes que aparecen en las dos caras no pueden ser idénticas². Tener esto en cuenta para la evaluación de las traducciones es vital: de lo contrario estaríamos abocados a condenar constantemente unos textos que solo podrán considerarse como defectuosos. No obstante, las traducciones, por muchos defectos que presenten, son siempre mucho más que un (pobre) reflejo de la obra original: son textos autónomos que hacen aportaciones específicas a una nueva cultura.

Tomando en consideración los diversos factores que intervienen en el proceso de traducción, no se puede evaluar las prácticas traductorales simplemente en virtud de una definición de equivalencia considerada en el plano lingüístico. La pluralidad de factores estudiados a lo largo de los capítulos precedentes en relación con la literatura

² Aquí cabe destacar que en los últimos años han surgido muchas obras teóricas que estudian la traducción desde la perspectiva de las culturas marginadas o muchas antologías en las que se incluyen teorías no occidentales de la traducción, por ejemplo, *Selected Subaltern Studies* (1988) editada por Ranajit y Gayatri Spivak y *Siting Translation: History, Post-structuralism and the Colonial Context* (1992) de Niranjana, que centran su atención en la traducción de las obras de autores indios al inglés; *Asian Translation Traditions* (2005) editada por Hung y Wakabayashi y *An Anthology of Chinese Discourse on Translation* (2006) editada por Martha Cheung, en la que se incluyen los trabajos realizados por los estudiosos asiáticos; la antología *Teorías de la traducción: antología de textos* (1996) editada por Dánaso López García, en que se encuentran ensayos sobre la traducción escritos por traductores chinos, por ejemplo, Yan Fu, Lu Xun, Lin Yutang, Fu Lei y Mao Dun; *Translating Others* (2006) editada por Theo Hermans, *Translation and the Construction of Identity* (2005) editada por House, Martín Ruano y Baumgarten, etc. en las que se incluyen artículos de estudiosos que provienen de China, Japón, Corea de Sur, etc.

chinoamericana nos hace conscientes de que hay que poner en cuestionamiento los criterios que debe cumplir una traducción “buena” en el sentido tradicional, por el que generalmente se ha reclamado, de manera ideal, la equivalencia absoluta y la correspondencia unívoca. Hay que preguntarse: ¿en qué nivel se establece la equivalencia: formal, funcional, cultural y/o ideológico? También hemos de poner en duda el concepto de fidelidad, que hoy en día es relativo: cabe preguntarse a quién debe ser fiel el traductor ¿al escritor, al lector, a él mismo, al mecenas o a todos a la vez? En el siguiente párrafo, Venuti explica detalladamente por qué la traducción no debe ni puede estar sujeta a la noción de fidelidad:

A translation ethics, clearly, can't be restricted to a notion of fidelity. Not only does a translation constitute an interpretation of the foreign text, varying with different cultural situations at different historical moments, but canons of accuracy are articulated and applied in the domestic culture and therefore are basically ethnocentric, no matter how seemingly faithful, no matter how linguistically correct. The ethical values implicit in such canons are generally professional or institutional, established by agencies and officials, academic specialists, publishers and reviewers and subsequently assimilated by translators, who adopt varying attitudes towards them, from acceptance to ambivalence to interrogation and revision. Any evaluation of a translation project must include a consideration of discursive strategies, their institutional settings, and their social functions and effects (1997: 11).

En este sentido, no podemos analizar la traducción de manera estática y simplificadora. Como hemos visto en el capítulo IV, los diferentes traductores de *The Joy Luck Club* han elegido diferentes estrategias traductorales. Este proceso de toma de decisiones muestra la gran dependencia del resultado final en cada una de las versiones de un número de factores, tanto textuales como contextuales. No podemos llegar a una conclusión tajante que determine qué traducción es buena y cuál es mala sin considerar asimismo los factores contextuales que rodean a estas soluciones. Cada traductor parte de unos postulados distintos y está sujeto a unas circunstancias específicas, propias de donde se halla. En otras palabras, cada versión es una opción históricamente determinada y es el resultado de la mediación o negociación entre diversas fuerzas culturales, poéticas e ideológicas. Estas versiones, aun con sus

limitaciones, nos han aportado experiencias maravillosas que nos ayudarán en las futuras prácticas traductoras de las narrativas transculturales.

No obstante, si hemos de seguir adelante, si hemos de seguir avanzando en la búsqueda de nuevos horizontes para la traducción de la literatura chinoamericana, podemos integrar en las fórmulas de traducción para el futuro nuevas variantes que han cobrado importancia en los últimos años. Hemos visto que las migraciones masivas, una de las características más destacadas de la era postcolonial, junto con el desarrollo de la comunicación internacional, han cambiado drásticamente la situación demográfica del mundo. Clifford describe la posmodernidad como una “sala de tránsito” (1999: 11) en la que no sólo los inmigrantes sino todos y cada uno de nosotros nos convertimos en viajeros que cruzan constantemente las fronteras entre lo propio y lo ajeno. En las últimas décadas, la totalidad de los países tienen una población cada vez más híbrida, sobre todo los occidentales, y “[e]very culture speaks a language traversed by two kinds of codes, the complicit idioms of the vernacular and the vehicular codes of international communication” (Simon 1999: 58). Estamos en una nueva época de nomadismo y todas las identidades, en cierto sentido, son efectos de una diáspora que “se organiza en el tránsito” (Chambers 1994: 75). Habitamos en realidades traducidas, como indica Simon:

After all, the globalization of culture means that we all live in “translated” worlds, that the spaces of knowledge we inhabit assemble ideas and styles of multiple origins, that transnational communications and frequent migrations make every cultural site a crossroads and a meeting place (1997: 462).

En este contexto, la condición del hombre del siglo XXI, como destaca África Vidal, “es la de ser un hombre traducido, o mejor, en proceso de traducción —el ser como sujeto en permanente traducción” (Vidal 2007b: 41). Traducir constituye un medio indispensable para entender al otro y también para ser entendido; traducir no es simplemente una transferencia lingüística sino que constituye un modo de vivir. No sorprende en absoluto que la traducción protagonice la era postcolonial y desempeñe

un papel de suma importancia a la hora de impedir o impulsar los intercambios y las interacciones entre las experiencias diversas y fragmentadas, los mensajes de diferentes identidades, sistemas de valores, puntos de vista, etc.

En este nuevo contexto donde la traducción es una constante, y en una era en la que ha pasado a celebrarse la heterogeneidad y la hibridación cultural, los traductores tenemos que ser capaces de crear un ambiente abierto donde las diferentes culturas puedan encontrarse, comunicarse, negociarse y acercarse las unas a las otras, evitando tanto la eliminación total de la otredad como la reclamación purista de las raíces no contaminadas. En estos parámetros que tratan de conciliar lo uno y lo diverso, lo propio y lo ajeno, en el marco del pluralismo cultural, podemos seguir buscando fórmulas distintas para la traducción ética: para traducir al Otro y también para traducirnos a nosotros mismos. No en vano, este proceso traslativo no sólo constituye el camino por el que nos acercamos al Otro sino también el método más eficaz para conocer en profundidad nuestra propia identidad:

cuando uno se acerca a lo Otro con una actitud de escucha, voluntad de aprendizaje y capacidad de autoexigencia, *descubrir lo diferente* implica a su vez *descubrirse diferente*. Cuando lo marginal concurre en pie de igualdad, lo dominante descubre, por primera vez, su propia especificidad (Martín Ruano 2007b: 15).

PARA CONCLUIR...

Evidenciar que, para muchos de nosotros, la traducción es nuestra forma de ser y estar en el mundo, que no somos meros transmisores de palabras, que nuestra ética está (tiene que estar) por encima de presiones que desenfocan la esencia de nuestra tarea: hacer posible la transmisión de creaciones que se han elaborado, la mayor parte de las veces, desde el corazón y las entrañas. Eso merece un compromiso, una responsabilidad (Sales 2009: XIV).

Basándonos en el estudio de la traducción de la literatura chinoamericana que hemos acometido tanto desde la perspectiva literaria como desde la traductológica en los capítulos anteriores, nos parece necesario destacar como fundamentales las siguientes conclusiones: los textos postcoloniales en los que los escritores postcoloniales trasvasan su cultura étnica a la dominante en sí mismos constituyen traducciones que se caracterizan por la hibridación cultural; la traducción interlingüística de estas “traducciones” va siempre más allá del nivel lingüístico, y en este proceso traslativo los factores extratextuales, tales como la política, la ideología, las instituciones enmarcadas en la red compleja de las relaciones asimétricas de Poder, etc. desempeñan un papel cada vez más importante a la hora de determinar la reproducción, la aceptación o el rechazo de las obras literarias; más aún, en una era en la que aún existen la desigualdad y la jerarquización entre diferentes lenguas y culturas, insistir en una traducción ética cobra una importancia capital.

En este sentido, nos parece también muy importante resaltar que los traductores, sobre todo los que operan desde el Primer Mundo, han de tomar conciencia de que la traducción es uno de los métodos más eficaces para construir la

representación de una cultura en la sociedad que la recibe, una recomendación que resulta especialmente importante cuando éstos se enfrentan a obras que provienen de las culturas “marginadas”. Como también opina África Vidal (2012), creemos que han de asumir la responsabilidad de reconstruir el texto original en un espacio donde se van disolviendo las dicotomías ya establecidas y donde se ponen en cuestionamiento y se desafía el mito de la autoridad y la supremacía de Occidente. Esta traducción ética debe ser capaz de demostrar la otredad de las culturas “marginadas” en sus propios términos sin someterlas a los valores y criterios dominantes ni ocultar el brillo de las obras originales. Además de esta conclusión general, para cerrar esta Tesis Doctoral, nos parece necesario hacer un recorrido por los factores clave que hemos estudiado en cada capítulo con el fin de recalcar los aspectos más importantes que ha despejado la investigación.

En el primer capítulo, hemos repasado la situación panorámica de la literatura chinoamericana desde una perspectiva descriptiva y polisistémica, contextualizando a los autores y sus obras en determinadas circunstancias históricas, políticas y culturales y analizando el papel decisivo que han desempeñado la política, la ideología, las instituciones, etc. a la hora de condicionar o determinar la producción y la aceptación o el rechazo de esta corriente literaria. Cabe destacar de forma especial que, entre estos factores condicionantes, ha sido fundamental la influencia que ejerce la fluctuación de las relaciones políticas entre China y Estados Unidos en la formación y el desarrollo de la literatura chinoamericana. A partir de este estudio panorámico, no sólo hemos analizado la posición que ocupan las obras chinoamericanas en su contexto original sino también la que ocupan sus traducciones en el contexto meta, concretamente, en España, lo que revela de manera notable la naturaleza manipulativa de la traducción y su función fundamental a la hora de fomentar (y en ocasiones también de obstaculizar) la comunicación transcultural.

En el segundo capítulo, continuamos profundizando en el estudio de la literatura chinoamericana, explorando sus características tanto poéticas como

ideológicas desde una perspectiva postcolonial y centrando la atención en estudiar su postcolonialidad, su naturaleza traducida y su hibridación lingüística y cultural. En este capítulo, nuestro estudio se ha desarrollado alrededor de la configuración de la identidad híbrida de los chinoamericanos, tema eterno de la literatura chinoamericana. Al analizar las diferentes opciones identitarias tomadas por los autores chinoamericanos según sus circunstancias históricas y políticas, hemos advertido la heterogeneidad de la identidad chinoamericana, que nunca es estática y unitaria sino que constituye un constructo históricamente determinado. Pensamos que, a la hora de traducir las obras chinoamericanas, los agentes involucrados en todo el proceso traductor han de evitar la homogeneización de los chinoamericanos o la equiparación errónea de los chinoamericanos con los chinos que viven en la China continental, en Hong Kong o en Taiwán. Además, nos parece fundamental tomar conciencia de que la actitud ambigua que mantienen los autores chinoamericanos hacia los estereotipos orientalistas, encarnada en una combinación de las tendencias de auto-orientalización y de anti-orientalización, no sólo revela la condición *in-between* o la situación paradójica a la que se deben enfrentar estos autores, sino también la intención creativa o las reivindicaciones políticas o ideológicas que acarrearán sus estrategias creativas, sobre todo en el caso del interlenguaje o el tercer código. En suma, analizar las características de la literatura chinoamericana desde una perspectiva postcolonial puede orientar a los traductores a acercarse a los autores chinoamericanos a partir de perspectivas críticas que les permitan adentrarse en sus obras literarias liberados de los modelos cognitivos tradicionales que se establecen dentro del marco ontológico y epistemológico occidental.

En los primeros capítulos, hemos estudiado la literatura chinoamericana desde una perspectiva literaria; en los últimos tres de esta Tesis, nuestros enfoques se han trasladado hacia su traducción en España. En el capítulo III, nuestro estudio ha tomado como punto de partida un corpus en el que se incluyen las obras de la literatura chinoamericana, las de la literatura diaspórica china (obras creadas por los autores diaspóricos chinos que residen en otros países occidentales) y las de la

literatura china editadas y publicadas en España en las últimas tres décadas. En primer lugar, gracias al análisis de las características de estas obras que entran en el mercado español, hemos logrado detectar que la ideología, la concesión de premios de prestigio, los previsibles beneficios comerciales o la activa participación de la industria cinematográfica, entre otros, constituyen factores decisivos que determinan la selección de las obras originales para su traducción. En los últimos años, la concesión de premios de prestigio conforme a criterios de la cultura dominante cobra más importancia. Los casos de Gao Xingjin y de Mo Yan son quizá los mejores ejemplos: la concesión del Premio Nobel de Literatura a estos dos autores no sólo abre la puerta de los círculos editoriales occidentales a otras obras suyas sino también a muchas otras creadas por autores afines. En segundo lugar, a partir de este corpus, hemos hecho un estudio comparativo en el nivel macroscópico entre la traducción de la literatura chinoamericana, o en general, la literatura diaspórica china, y la de la literatura china en España. Dicho análisis nos permite afirmar que cuantitativamente las obras de la literatura diaspórica china traducidas y editadas en España superan en gran medida las de la literatura china. Este fenómeno pone de manifiesto la intervención del Poder en la selección de las obras originales y el impacto que ejercen las lenguas o culturas dominantes en el mercado español de la traducción: el círculo editorial español muestra una gran dependencia frente a las culturas hegemónicas, sobre todo la anglo-americana o la francesa, y prefiere dar prioridad a las obras escritas en lenguas mayoritarias o a aquellas cuyos postulados se sitúan cerca de la ideología occidental.

Tomando en consideración el papel importante que desempeña la traducción a la hora de construir la representación de una cultura en la sociedad meta y la situación favorable de la que goza la literatura diaspórica china frente a la literatura china en el mercado español de la traducción, podemos también concluir que la construcción de las representaciones de China y de su cultura en España depende en gran medida de las obras que pertenecen a la primera categoría. Dado que casi en todas las obras de esta corriente literaria se ven las huellas de la tradición orientalista, se puede decir que

en la actualidad China todavía sigue estereotipándose a través de la literatura como un país atrasado, incivilizado e incluso misterioso en España. En este sentido, los agentes involucrados en todo el proceso de traducción han de ser muy conscientes del peligro que corren, en la medida en que pueden servir, consciente o inconscientemente, de cómplices del Poder. De ahí que nos permitamos afirmar que, para reconstruir la imagen de China de una manera que refleje de forma relativamente objetiva la realidad actual de este país, a la hora de seleccionar las obras originales que puedan ser objeto de traducción, se deberá prestar más atención a las obras que no están tan cerca de la ideología dominante en Occidente e incluso están en contra de los cánones dominantes; en el plano micrológico, al enfrentarse al proceso traductor, proponemos también emplear un lenguaje que no oculte la otredad del original y unas estrategias enriquecedoras que sean capaces de introducir nuevos elementos culturales en la cultura meta a fin de fomentar la comunicación transcultural. Esto está en línea de la propuesta de Gentzler, que se muestra a favor de “a form that imports the foreign into the target text, thus allowing the receiving language to grow” (2008: 38).

Para demostrar de manera ilustrativa los nuevos problemas que han surgido en el proceso de traducir las obras de la literatura chinoamericana o en general la literatura híbrida, hemos dedicado el cuarto capítulo a analizar específicamente las traducciones castellanas y chinas existentes de *The Joy Luck Club* (*El club de la buena estrella*) de Amy Tan. Nuestro estudio ha empezado por considerar los factores extratextuales, como el diseño de las portadas de la obra original y de las traducciones, el uso de los paratextos, etc. y en el plano macroscópico, por ejemplo, las elecciones básicas del traductor o la traductora, y se ha ido adentrando en el plano microscópico, por ejemplo, las elecciones léxicas y estilísticas, la traducción del interlenguaje, la traducción de las metáforas y de los elementos culturales que se insertan en el texto original y que acarrearán la identidad cultural o la configuración ideológica de la autora, etc. Al analizar las diferentes soluciones elegidas por los diferentes traductores frente al mismo problema, notamos que la selección nunca es neutral, es decir, las circunstancias donde se hallan los traductores, su formación académica, los requisitos

que les puede imponer la institución de mecenazgo, etc. siempre ejercen influencia en su toma de decisiones.

En este capítulo, también hemos cotejado las tres versiones chinas de *The Joy Luck Club* a fin de revelar ciertos fenómenos que se producen en la “retrotraducción” y se ignoran en el proceso de transmisión interlingüística. Creemos que a la hora de presentar las obras de la literatura chinoamericana a los lectores chinos tradicionales, hay que evitar la tendencia de domesticar lo particular de la identidad chinoamericana según los criterios tradicionales chinos, ignorando la heterogeneidad de la “chinidad”. Los traductores, sobre todo los enmarcados profundamente en la cultura tradicional china, tienen que ser muy conscientes del peligro que implica someter estos textos híbridos a los cánones ortodoxos chinos. Gracias a los análisis en los distintos niveles que hemos hecho en este capítulo, vemos que traducir los textos postcoloniales que se caracterizan por la hibridación cultural no se reduce simplemente a una cuestión de domesticar o de exotizar: quizá la solución pase por evitar las tendencias extremistas, tratando de elaborar un texto traducido en el que se muestra la otredad de una manera lo más “transparente” posible pero sin deteriorar su inteligibilidad.

Basándonos en estos análisis tanto en el plano macroscópico como en el microscópico hechos en los apartados anteriores, en el último capítulo de esta Tesis Doctoral planteamos nuevas vías traductorales alternativas que podrán resultar más eficaces a la hora de traducir los textos postcoloniales. Con la ayuda de propuestas teóricas de los estudios de traducción que surgen después del “giro cultural”, por ejemplo, el giro de poder y el giro ecológico, hemos recalcado la función subversiva que puede desempeñar la traducción postcolonial como discurso contra la imposición (neo)imperialista. Entre las medidas alternativas de las que puede sacarse partido en la traducción, hemos destacado la elaboración de paratextos, tales como prefacios, epílogos, notas del traductor o de la traductora, etc. Ciertamente, en nuestra opinión, no obstante, estos textos complementarios no deberán servir como una plataforma desde donde el centro o el dominante habla por las periferias o los dominados sino

como un espacio abierto en el que puedan tomar forma nuevas posiciones enunciativas desde las que pueda dejarse oír la propia voz de los autores marginados.

Tomando en consideración las características de la literatura postcolonial y los factores extratextuales que intervienen en el proceso de traducción, somos muy conscientes de que la equivalencia y la fidelidad, dos criterios tradicionales por los cuales se evaluaban las traducciones, sólo son un ideal utópico si se consideran valores absolutos. Reiteramos la importancia de seguir buscando nuevas fórmulas de traducción ética por las que se reconstruyan las representaciones de los subalternos en sus propios términos, se reivindique su propia voz y se reinscriban sus culturas en un espacio abierto que es verdaderamente “ecológico” y en el que se encuentren, se negocien y se conozcan en pie de igualdad y respeto mutuo todas las culturas.

Por las limitaciones de tiempo y de espacio, esta Tesis Doctoral deja de lado muchos factores que merecen una investigación más específica y profunda. Además, la elaboración de esta Tesis Doctoral nos ha permitido ir descubriendo nuevas perspectivas desde las que se podrán desarrollar otros estudios innovadores sobre la traducción tanto de la literatura chinoamericana como de la china. Apuntamos, en este sentido, las siguientes cuestiones: ¿cómo se traduce el tercer código que inventan de manera más subversiva los autores chinoamericanos nacionalistas? Nos referimos, por ejemplo, al interlenguaje creado por Louis Chu, Frank Chin, Gus Lee, en el que introducen respectivamente cadenas del dialecto cantonés, elementos culturales de los negros e incluso de otros grupos étnicos que viven en Estados Unidos. ¿Cómo se transmite el intenso conocimiento contextual que está implícito en las obras de Mo Yan?; ¿cómo lo solucionan los traductores de las versiones castellanas existentes? De manera más general, ¿qué beneficios puede traer consigo el aumento de la traducción directa de las obras de la literatura china en España?; ¿cómo puede llegar a establecer sus propios criterios el círculo editorial español a la hora de seleccionar las obras de la literatura china, si es que desea dejar de ser tan dependiente de la cultura anglo-americana o de la francesa?, etc. Todas estas son nuevas fuentes de inspiración

que, sin duda, nos servirán como fuerza motriz que pueda estimular futuras investigaciones.

BIBLIOGRAFÍA:

- Álvarez, Román (ed.) (2002) *Cartografías de la traducción: Del post-estructuralismo al multiculturalismo*. Salamanca: Ediciones Almar.
- Álvarez, Román y M. Carmen África Vidal (eds) ([1996] 2007) *Translation, Power, Subversion*. Beijing: Foreign Language Teaching and Research Press.
- Álvarez, Román y M. Carmen África Vidal ([1996] 2007a) "Translating: A Political Act" en Román Álvarez y M. Carmen África Vidal (eds) *Translation, Power, Subversion*. Beijing: Foreign Language Teaching and Research Press, pp.1-9.
- Ang, Ien (1994) "On no speaking Chinese: Postmodern Ethnicity and the Politics of Diaspora" en *New Formations*, 24, winter, pp. 1-18.
- Amirthanayagam, Guy (ed.) (1982) *Asian and Western Writers in Dialogue: New Cultural Identities*. Londres: Macmillan.
- Anzaldúa, Gloria (1987) *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. San Francisco: spinsters/aunt lute.
- Arbillaga, Idoia (2003) *La literatura china traducida en España*. Murcia: Universidad de Alicante.
- Ashcroft, Bill (1995) "Constitutive Graphonomy." en Bill Ashcroft, Gareth Griffiths y Helen Tiffin (eds) *The Post-Colonial Studies Reader*. Londres y Nueva York: Routledge, pp. 298-302.
- Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths y Helen Tiffin (1989) *The Empire Writes Back. Theory and practice in post-colonial literatures*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths y Helen Tiffin (eds) (1995). *The Post-Colonial Studies Reader*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths y Helen Tiffin (2000) *Post-Colonial Studies: the Key Concepts*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Baker, Mona (2006) *Translation and Conflict. A Narrative Account*. Londres y Nueva York: Routledge.

- Bandia, Paul (2006) "African Europhone Literature and Writing as Translation: Some Ethical Issues" en Theo Hermans (ed.) *Translating Others*. Manchester: Jerome, pp. 349-361.
- Bartrina, Francescan (2013) "Conflictos de identidad en las dramaturgias poscoloniales de Gurpreet Kaur Bhatti, Rukhsana Ahmad y Meera Syal" en África Vidal Claramonte y M. Rosario Mart ín Ruano (eds) *Traducción, política(s), conflictos: legados y retos para la era del multiculturalismo*. Granada: Comares, pp. 75-84.
- Bassnett, Susan ([1980] 2002). *Translation Studies*. London and New York: Routledge.
- Bassnett, Susan ([1996] 2007). "The Meek or the Mighty: Reappraising the Role of the Translator" en Román Álvarez y M. Carmen África Vidal (eds) *Translation, Power, Subversion*. Beijing: Foreign Language Teaching and Research Press, pp. 1-24.
- Bassnett, Susan ([1998] 2001) "The Translation Turn in Cultural Studies" en Susan Bassnett y André Lefevere (eds) *Constructing Cultures. Essays on Literary Translation*. Shanghai: Shanghai Foreign Language Education Press, pp. 123-140.
- Bassnett, Susan y André Lefevere (eds) (1990) *Translation, History & Culture*. Londres: Cassell.
- Bassnett, Susan y André Lefevere ([1998] 2001) *Constructing Cultures. Essays on Literary Translation*. Shanghai: Shanghai Foreign Language Education Press.
- Bassnett, Susan y Harish Trivedi (eds) (1999) *Postcolonial Translation Theory*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Ben Jelloun, Tahar (1999) *El escribano*. Embarek Malika (trad.). Guadarrama: Ediciones Oriente Mediterráneo.
- Benjamin, Walter ([1923] 2000) "The Task of the Translator" en Lawrence Venuti (ed.) *The Translation Studies Reader*. Nueva York y Londres: Routledge, pp.15-26.
- Berman, Antoine ([1985] 2000) "Translation and the Trials of the Foreign" en Lawrence Venuti (ed.) *The Translation Studies Reader*. Nueva York y Londres: Routledge, pp. 284-297.
- Bermann, Sandra y Michael Wood (eds) (2005) *Nation, Language and the Ethics of*

- Translation*. Princeton: Princeton University Press.
- Bhabha, Homi (1996) "Culture's In-Between" en Stuart Hall y Paul du Gay (eds) *Questions of Cultural Identity*. London: SAGE, pp. 53-60.
- Bhabha, Homi ([1994] 2004) *The Location of Culture*. Londres y Nueva York: Routledge (versión de Routledge Classics).
- Bow, Leslie (2001) "The Joy Luck Club by Amy Tan" en Sau-ling Cynthia Wong y Stephen H. Sumida (eds) *A Resource Guide to Asian American Literature*. New York: The Modern Language Association of America, pp. 159-171.
- Calzada Pérez, María (ed.) (2003) *Apropos of Ideology: Translation Studies on Ideology –Ideologies in Translation Studies*. Manchester & Northampton: St. Jerome.
- Carmés Lage, José Luis, Isabel García Martínez y entre otros (eds) (1997) *Literatura post-colonial en inglés: India, África y Caribe. Teoría y práctica*. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- Carbonell, Ovidi (1999) *Traducción y cultura. De la ideología al texto*. Salamanca: Ediciones Colegio de España.
- Carbonell, Ovidi ([1996] 2007) "The Exotic Space of Cultural Translation" en Román Álvarez y M. Carmen África Vidal (eds) *Translation, Power, Subversion*. Beijing: Foreign Language Teaching and Research Press, pp. 79-98.
- Chambers, Iain (1994) *Migración, cultura, identidad*. Buenos Aires: Amorrortu editors.
- Chan, Leo Tak-Hung (2002) "Translating Bilinguality: Theorizing Translation in the Post-Babelian Era" en *The Translator*, vol. 8, no. 1, pp. 49-72.
- Chan, Jeffery Paul, Frank Chin, Lawson Fusao Inada y Shawn Wong (eds) (1974) *Aiiieeee!: An Anthology of Asian-American Literature*. Washington, D.C.: Howard University Press.
- Chan, Jeffery Paul, Frank Chin, Lawson Fusao Inada y Shawn Wong (eds) (1991) *The Big Aiiieeee!: An Anthology of Chinese American and Japanese American Literature*. Nueva York: Penguin.
- Cheng, Aiming, Yi Shao y Jun Lu (eds) (2010) 《20 世纪美国华裔小说研究》 (*Estudios de las novelas chinoamericanas del Siglo XX*). Nanjing: Press of Nanjing University.

- Cheung, King-kok (1997) "Re-viewing Asian American Literary Studies" en King-kok Cheung (ed.) *An Interethnic Companion to Asian American Literature*. New York: Cambridge University Press, pp. 1-36.
- Cheung, Martha (ed.) (2006) *An Anthology of Chinese Discourse on Translation*. Vol.1. Machester: St.Jerome.
- Chin, Frank (1991) "Come All Ye Asian American Writers of the Real and the Fake." en Jeffery Paul Chan, Frank Chin, Lawson Fusao Inada y Shawn Hsu Wong (eds) *The Big Aiiieeeee!: An Anthology of Chinese American and Japanese American Literature*. Nueva York: Penguin, pp.1-92.
- Chin, Frank y Jeffery Paul Chan (1972) "Racist Love" en Richard Kostelanetz (ed.) *Seeing through Schuck*. Nueva York: Ballantine, pp. 65-79.
- Chua, Cheng Lok (2001) "The Year of the Dragon by Frank Chin" en Sau-ling Cynthia Wong & Stephen H. Sumida (eds) *A Resource Guide to Asian American Literature*. New York: The Modern Language Association of America, pp. 175-184.
- Chu, Louis (1979) *Eat a Bowl of Tea*. Seattle and London: University of Washington Press.
- Clifford, James (1999) *Itinerarios transculturales*. Mireya Reilly de Fayard (trad.). Barcelona: gedisa
- Cronin, Michael (2003) *Translation and Globalization*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Cronin, Michael (2006) *Translation and Identity*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Dingwaney, Anuradha (1995) "Introduction: Translating 'Third World' Cultures" en Anuradha Dingwaney y Carol Maier (eds) *Between Languages and Cultures. Translation and Cross-cultural Texts*. Pittsburgh y Londres: University of Pittsburgh Press, pp. 3-15.
- Dingwaney, Anuradha y Carol Maier (eds) (1995) *Between Languages and Cultures. Translation and Cross-cultural Texts*. Pittsburgh y Londres: University of Pittsburgh Press.
- Dingwaney, Anuradha y Carol Maier (1995b) "Translation as a Method for Cross-Cultural Teaching" en Anuradha Dingwaney y Carol Maier (eds) *Between Languages and Cultures. Translation and Cross-cultural Texts*. Pittsburgh y

Londres: University of Pittsburgh Press, pp. 303-324.

Even-Zohar, Itamar (1999a) "Factores y dependencias en la cultura. Una revisión de la Teoría de los Polisistemas." en Montserrat Iglesias Santos ed. *Teoría de los polisistemas*. Madrid: Arco, pp. 23-52.

Even-Zohar, Itamar (1999b) "Planificación de la cultura y mercado." en Montserrat Iglesias Santos ed. *Teoría de los polisistemas*. Madrid: Arco, pp. 71-96.

Even-Zohar, Itamar (1999c) "El nacimiento de una cultura hebrea nativa en Palestina: 1882-1948." en Montserrat Iglesias Santos ed. *Teoría de los polisistemas*. Madrid: Arco, pp. 183-205.

Fang, Hong (2008) "The Reconciling Art of a Trickster Artist: Reading *Tripmaster Monkey* in the Context of Asian American Gender Politics" en Guiyou Huang y Bing Wu (eds) *Global Perspectives on Asian American Literature*. Beijing: Foreign Teaching and Research Press, pp. 259-275.

Fox, Timothy R. (2008) "Challenging Racism with Pan-Asianism: Learning Resistance through Failure in Frank Chin's 'The Sons of Chan'" en Guiyou Huang y Bing Wu (eds) *Global Perspectives on Asian American Literature*. Beijing: Foreign Teaching and Research Press, pp. 211-224.

Franco Aixelá ([1996] 2007) "Culture-Specific Items in Translation" en Román Álvarez y M. Carmen África Vidal (eds) *Translation, Power, Subversion*. Beijing: Foreign Language Teaching and Research Press, pp. 52-78.

Fu, Lei (1996) "Prólogo: La traducción y la reproducción pictórica" en Dámaso López García (ed.) *Teoría de la traducción: antología de textos*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 475-476.

Gallego Roca, Miguel (1994) *Traducción y literatura: ante las obras traducidas*. Madrid: Jucar.

García Peinado, Miguel Ángel y Emilio Ortega Arjonilla (eds) (2003) *Panorama actual de la investigación en traducción e interpretación*. Vol. I y II. Granada: Atrio.

Genette, Gerard (1997) *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press.

Gentzler, Edwin (2008) *Translation and Identity in the Americans*. New Directions in Translation Theory. Londres y Nueva York: Routledge.

- Hall, Stuart y Paul du Gay (eds) (1996) *Questions of Cultural Identity*. London: Sage.
- Hall, Stuart (1994) "Cultural Identity and Diaspora" en Patrick Williams y Laura Chrisman (eds) *Colonial Discourse & Postcolonial Theory: A Reader*. Nueva York: Columbia University, pp. 392-403.
- Hall, Stuart (1996) "Introduction: Who Needs the Identity?" en Stuart Hall & Paul du Gay (eds) *Questions of Cultural Identity*. London: Sage, pp. 1-17
- Heilbron, Johan (2010). "Structure and Dynamics of the World System of Translation" disponible en <http://portal.unesco.org/culture/en/files/40619/12684038723Heilbron.pdf/Heilbron.pdf>. Fecha de consulta: 02-05-2012.
- Hepworth, Candida N. (1999) "Chicano/a Literature: 'An Active Interanimating of Competing Discourses'." en Deborah L. Madsen (ed.) *Post-Colonial Literature: Expanding the Canon*. Londres: Pluto, pp. 164-179.
- Hermans, Theo (ed.) (1985) *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*. Londres y Sidney: Crook Helm.
- Hermans, Theo (1996) *Translation's Other* (Inaugural Lecture). Londres: University College London.
- Hermans, Theo ([1996] 2007) "Norms and the Determination of Translation" en Román Álvarez y M. Carmen África Vidal (eds) *Translation, Power, Subversion*. Beijing: Foreign Language Teaching and Research Press, pp. 25-51.
- Hermans, Theo (1999) *Translation in Systems. Descriptive and System-oriented Approaches Explained*. Manchester: St. Jerome Publishing.
- Hermans, Theo (2002a) "La traducción y la importancia de la autorreferencia" en Román Álvarez (ed.) *Cartografías de la traducción: Del post-estructuralismo al multiculturalismo*. Salamanca: Ediciones Almar, pp. 119-139.
- Hermans, Theo (2002b) "Paradoxes and Aporias in Translation and Translation Studies" en Alessandra Riccardi (ed.) *Translation Studies: Perspectives on an Emerging Discipline*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 10-23.
- Hermans, Theo (ed.) ([2002] 2007) *Crosscultural Transgressions. Research Models in Translation Studies II: Historical and Ideological Issues*. Beijing: Foreign Language Teaching and Research Press.
- Hermans, Theo (ed.) (2006) *Translating Others*. Manchester: St. Jerome.

- Hermans, Theo (2007) "The Thickness of Translation Studies" en Theo Hermans *The Conference of the Tongues*. Manchester: St. Jerome Publishing, pp. 137-156.
- Hernández, Rebeca (2007) *Traducción y postcolonialismo. Procesos culturales y lingüísticos en la narrativa postcolonial de lengua portuguesa*. Granada: Comares.
- Hernando de Larramendi, Miguel y Juan Pablo Arias (eds) (1999) *Traducción, emigración y culturas*. Cuenca: Ediciones Universidad Castilla-La Mancha.
- House, Juliane, M. Rosario Martín Ruano y Nicole Baumgarten (eds) (2005) *Translation and the Construction of Identity*. Seúl: IATIS.
- Huang, Guiyou y Bing Wu (eds) (2008) *Global Perspectives on Asian American Literature*. Beijing: Foreign Teaching and Research Press.
- Huang, Guiyou y Bing Wu (2008a) "The East, the West, and the Global in Asian American Literature" en Guiyou Huang y Bing Wu (eds) *Global Perspectives on Asian American Literature*. Beijing: Foreign Teaching and Research Press, pp. 1-14.
- Hurtado Albir, Amparo (2001) *Traducción y traductología: Introducción a la traductología*. Madrid: Cátedra.
- Hwang, David Henry ([1988] 2008) "Act One de M. Butterfly" en Yingguo Xu (ed.) *An Anthology of Chinese American Literature*. Tianjin: Editorial de la Universidad de Nankai, pp. 361-384.
- Iglesias Santos, Montserrat (ed.) (1999) *Teoría de los polisistemas*. Madrid: Arco.
- Jacquemond, Richard (1992) "Translation and Cultural Hegemony: the Case of French-Arabic Translation" en L. Venuti (ed.) *Rethinking Translation: Discourse Subjectivity Ideology*. Londres: Routledge, 139-158.
- Jen, Gish (1991) "Challenging The Asian Illusion" en *The New York Times* (el 28 de noviembre) disponible en <http://www.nytimes.com/1991/08/11/arts/challenging-the-asian-illusion.html?pagewanted=all&src=pm>. Fecha de consulta: 20-11-2011.
- Kim, Elaine (2006) *Asian American Literature: An Introduction to the Writings and Their Social Context*. Beijing: Foreign Language Teaching and Research Press.
- Kim, Elaine (2008) "Race, Gender, and Hollywood's Asians, 1984-2004" en Guiyou

- Huang y Bing Wu (eds) *Global Perspectives on Asian American Literature*. Beijing: Foreign Teaching and Research Press, pp. 15-31.
- Kingston, Maxine Hong (1980) *China Men*. Nueva York: Ballantine.
- Kingston, Maxine Hong (1982) "Cultural Mis-reading by American Reviewers" en Guy Amirthanayagam (ed.) *Asian and Western Writers in Dialogue: New Cultural Identities*. Londres: Macmillan, pp. 55-65.
- Kingston, Maxine Hong (1989) *The Woman Warrior: Memories of a Girlhood among Ghost*. Nueva York: Vintage International Edition.
- Kingston, Maxine Hong (2009) *La mujer guerrera. Memorias de una adolescente entre fantasmas*. Begoña Simal (trad.) Barcelona: ElCobre
- Kostelanetz, Richard (ed.) (1972) *Seeing through Schuck*. Nueva York: Ballantine,
- Krause, Jill y Neil Renwick (eds) (1996) *Identities in International Relations*. Basingstoke: Palgrave MacMillan.
- Kristeva, Julia (2000) *El porvenir de una revuelta*. Lluís Miralles (trad.). Barcelona: Seix Barral.
- Lambert, José (1999a) "Aproximaciones sistémicas y la literatura en las sociedades multilingües" en Montserrat Iglesias Santos (ed.) *Teoría de los polisistemas*. Madrid: Arco, pp. 53-70.
- Landry, Donna y Gerald M. Maclean (eds) (1996) *The Spivak Reader*. Londres: Routledge.
- Lane-Mercier, Gillian (1997) "Translating the Untranslatable: The Translator's Aesthetic, Ideological and Political Responsibility". *Target* 9, pp. 43-68.
- Lefevere, André ([1982] 2000). "Mother Courage's Cucumbers: Text, System and Refraction in a Theory of Literature" en Lawrence Venuti (ed.) *The Translation Studies Reader*. Nueva York y Londres: Routledge, pp. 233-249.
- Lefevere, André (1985) "Why Waste Our Time on Rewrites? The Trouble with Interpretation and the Role of Rewriting in an Alternative Paradigm" en Theo Hermans (ed.) *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*. Londres y Sidney: Crook Helm, pp. 215-243.
- Lefevere, André (ed.) (1992) *Translation/History/Culture. A Sourcebook*. Londres y Nueva York: Routledge.

- Lefevere, André (1997) *Traducción, reescritura y la manipulación del canon literario*. África Vidal y Román Álvarez (trad.). Salamanca: Colegio de España.
- Lefevere, André ([1998] 2001) "Chinese and Western Thinking on Translation" en Susan Bassnett y André Lefevere (eds) *Constructing Cultures. Essays on Literary Translation*. Shanghai: Shanghai Foreign Language Education Press, pp. 12-24.
- Lefevere, André (1999) "Composing the Other" en Susan Bassnett y Harish Trivedi (eds) *Post-Colonial Translation*. Londres y Nueva York: Routledge, pp. 75-94.
- Li, David Leiwei (1992) "The Production of Chinese American Tradition: Displaying American Orientalist Discourse" en Shirley Geok-lin Lim y Amy Ling (eds) *Reading the Literatures of Asian American*. Philadelphia: Temple UP, pp. 319-331.
- Li Yiyun (2007) *Los buenos deseos*. Laura Martí de Dios (trad.). Barcelona: Random House Mondadori, S.A.
- Lim, Shirley Geok-lin y Amy Ling (eds) (1992) *Reading the Literatures of Asian American*. Philadelphia: Temple UP.
- Lim, Shirley Geok-lin (1997) "Immigration and Diaspora" en King-kok Cheung (ed.) *An Interethnic Companion to Asian American Literature*. New York: Cambridge University Press, pp. 289-311.
- Lim, Shirley Geok-lin, John Blair Gamber, Stephen Hong Sohn y Gina Valentino (eds) (2006) *Transnational Asian American Literature: Sites and Transits*. Philadelphia: Temple UP.
- Lim, Shirley Geok-lin, *et al.* (2006a) "Introduction" en Shirley Geok-lin Lim, *et al.* (eds) *Transnational Asian American Literature: Sites and Transits*. Philadelphia: Temple UP, pp.1-26.
- Lim, Shirley Geok-lin (2000) *Asian-American Literature: An Anthology*. Chicago: NTC/Contemporary Publishing Group, Inc.
- Lin Yutang (1996) "Sobre la traducción" en Dámaso López García (ed.) *Teoría de la traducción: antología de textos*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 377-393.
- Ling, Amy (1990) *Between Worlds - Women Writers of Chinese Ancestry*. New York: Pergamon Press, Inc.

- Ling, Amy (1992) "Creating One's Self: The Eaton Sisters" en Shirley Geok-lin Lim y Amy Ling (eds) *Reading the Literatures of Asian American*. Philadelphia: Temple UP, pp. 305-318.
- Liu, Kuilan (2009) "不知疲倦的斗士—赵健秀的最后两部作品" (El luchador incansable –sus últimas dos obras) en Bing Wu y Lili Wang (eds) 《华裔美国作家研究》 (*Estudios en los autores chinoamericanos*). Tianjin: Editorial de la Universidad de Nankai, pp. 126-144.
- Liu, Fang (2010) *Translation and Cultural Identity-Translation Studies on Chinese-American Literature*. Shanghai: Shanghai Jiaotong University Press.
- López Garc ía, D ámaso (ed.) (1996) *Teoría de la traducción: antología de textos*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- López Ponz, Mar ía (2009) *Traducción y literatura chicana: nuevas perspectivas desde la hibridación*. Granada: Comares.
- Lu, Wei (2005) *Deconstruction and Reconstruction through Interpolation: A Postcolonial Reading of Chinese American Literature*. Tesis Doctoral no publicada.
- Madsen, Deborah L. (ed.) (1999) *Post-Colonial Literature: Expanding the Canon*. Londres: Pluto.
- Madsen, Deborah L. (2008) "The Rhetoric of the Double Negative: Canadian Diasporic Chinese Literatures" en Guiyou Huang y Bing Wu (eds) *Global Perspectives on Asian American Literature*. Beijing: Foreign Teaching and Research Press, pp.181-193.
- Malena, Anne (2003) "Presentation". *Traduction et (im)migration* (n.º monográfico), TTR, 16: 2, 9-13.
- Mart ín Lacarta, Maialen (2008) "La traducción indirecta de la narrativa china contemporánea al castellano: ¿síndrome o enfermedad?" disponible en <http://www.traduccionliteraria.org/1611/art/marin.htm>. Fecha de consulta: 25-04-2012.
- Mart ín Ruano, M. Rosario (2002) "De la reflexión metafísica a la refracción literaria: la traducción filosófica tras la crisis de la representación" en Román Álvarez ed. *Cartografías de la traducción: Del post-estructuralismo al multiculturalismo*. Salamanca: Ediciones Almar, pp. 141-176.

- Martín Ruano, M. Rosario (2003a) "Bringing the Other Back Home: The Translation of (Un)familiar Hybridity" en *Linguistic Antwerpensia*. 2. 2003 (número monográfico titulado *Translation as Creation: The Post-Colonial Influence*, editado por Aline Remael e Ilse Logie, pp. 191-204).
- Martín Ruano, M. Rosario (2003b) "Una (re)visión de la mirada sobre lo otro: el discurso crítico de los estudio de traducción y sus límites" en África Vidal Claramonte, Juan Crespo y Rosario Martín (eds.) *Panorama actual de la investigación en traducción e interpretación*. Granada: Atrio, pp. 241-255.
- Martín Ruano, M. Rosario y África Vidal Claramonte (2004) "Asymmetries in/of Translation: Translating Translated Hispanicism(s)" en *TTR: traduction, terminologie, redaction*, vol.17, no. 1, pp. 81-105.
- Martín Ruano, M. Rosario (2007a) "El 'giro cultural' de la traducción: perspectiva histórica, conflictos latentes y futuros retos" en Emilio Ortega Arjonilla (ed.) *El giro cultural de la traducción*. Berna: Peter Lang, pp. 39-57.
- Martín Ruano, M. Rosario (2007b) "Introducción: hacia nuevas éticas de la traducción en la era post-babélica" en África Vidal Claramonte. *Traducir entre culturas: poderes, diferencias, poderes, identidades*. Berna: Peter Lang, pp. 7-24.
- Martín Ruano, M. Rosario (2007c) "Reflexiones metateóricas en torno al trasvase de paremias: aportaciones críticas a partir de la literatura y la traducción híbridas" en Guadalupe Ruiz Yepes y Cristina Valderrey Reñones (eds) *Traducción y cultura: la paremia*. Málaga: ENCASA, pp. 115-160.
- Mehrez, Samia (1992) "Translation and the post-colonial experience: the francophone North Africa text" en L. Venuti (ed.) *Rethinking Translation: Discourse Subjectivity Ideology*. Londres: Routledge, pp. 120-138.
- Mignolo, Walter D. (2003) *Historia locales/diseños globales: colonialidad, conocimientos subalternos y pensamientos fronterizo*. Juan María Madariaga y Cristina Vega Solís (trad.). Madrid: Ediciones Akal.
- Morillas, Esther y Juan Pablo Arias (eds) (1997) *El papel del traductor*. Salamanca: Colegio de España.
- Niranjana, Tejaswini (1992) *Siting Translation: History, Post-structuralism and the Colonial Context*. California: University of California Press.
- Ortega Arjonilla, Emilio (ed.) (2007) *El giro cultural de la traducción*. Berna: Peter Lang.

- Peña, Salvador (1997) "El traductor en su jaula: hacia una pauta de análisis de traducciones" en Esther Morillas y Juan Pablo Arias (eds) *El papel del traductor*. Salamanca: Colegio de España, pp. 19-58.
- Peña, Salvador (1999) "Gracias a Babel" en Miguel Hernando de Larramendi y Juan Pablo Arias (eds) *Traducción, emigración y culturas*. Cuenca: Ediciones Universidad Castilla-La Mancha, pp. 179-183.
- Potier, Beth (2002) "Gish Jen, American: Writer reads from upcoming novel at Radcliffe" disponible en <http://news.harvard.edu/gazette/2002/01.24/11-gishjen.html>. Fecha de consulta: 20-11-2011.
- Prasad, G. J.V. (1999) "Writing Translation. The strange case of the Indian English novel" en Susan Bassnett y Harish Trivedi (eds) *Postcolonial Translation Theory*. Londres y Nueva York: Routledge, pp. 41-57.
- Pratt, Mary Louise (1992) *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Ranajit, Guha y Gayatri Chakravorty Spivak (eds) (1988) *Selected Subaltern Studies*. Oxford: Oxford University Press.
- Riccardi, Alessandra (ed.) (2002) *Translation Studies: Perspectives on an Emerging Discipline*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 10-23.
- Robinson, Douglas ([1997] 2007) *Translation and Empire: Postcolonial Theories Explained*. Beijing: Foreign Language Teaching and Research Press.
- Rovira-Esteva, Sara y Amelia Sáiz López (2005) "La traducción de la literatura femenina china y la construcción cultural de género" disponible en <http://www.fti.uab.es/interasia/documents/Saiz-La%20traducci%F3n%20de%20la%20literatura%20femenina%20china%20y%20la%20construcci%F3n%20cultural%20de%20g%E9nero.pdf>. Fecha de consulta: 25-04-2012.
- Ruiz Yepes, Guadalupe y Cristina Valderrey Reñones (eds) (2007) *Traducción y cultura: la paremia*. Málaga: ENCASA
- Rutherford, Jonathan (ed.) (1990) *Identity: Community, Culture, Difference*. London: Lawrence and Wishart.
- Rutherford, Jonathan (1990) "The Third Space. Interview with Homi Bhabha" en Jonathan Rutherford (ed.) *Identity: Community, Culture, Difference*. London: Lawrence and Wishart, pp. 207-221.

- Rutherford, John (2002) "La domesticación de don Quijote" en Román Álvarez (ed.) *Cartografías de la traducción: Del post-estructuralismo al multiculturalismo*. Salamanca: Ediciones Almar, pp. 215-232.
- Rushdie, S. (1991) *Imaginary Homelands*. New Delhi: Penguin y Granta.
- Ryou, Kyongjoo H. (2005) "Aiming at the Target. Problems of Assimilation and Identity in Literary Translation." en Juliane House, M. Rosario Martín Ruano y Nicole Baumgarten (eds) *Translation and the Construction of Identity*. Seúl: IATIS, pp. 96-108.
- Said, Edward (1990) *Orientalismo*. Trad. por María Luisa Fuentes. Madrid: Libertarias/Prodhufi, S.A.
- Said, Edward (1993) *Culture and Imperialism*. Nueva York: Vintage.
- Sales, Dora (2004) *Puentes sobre el mundo. Cultura, traducción y forma literaria en las narrativas de transculturación de José María Arguedas y Vikram Chandra*. Berna: Peter Lang.
- Sales, Dora (ed.) (2005) *La biblioteca de Babel: Documentarse para traducir*. Granada: Comares.
- Sales, Dora (2007) "Nota de la traductora" en Vikram Chandra. *Juegos sagrados*. Barcelona: Mondadori, pp. 1065-1072.
- Sales, Dora (2009) "Prólogo: Crear y recrear desde la frontera" en María López Ponz *Traducción y literatura chicana: nuevas perspectivas desde la hibridación*. Granada: Comares, pp. XI-XV.
- Sales, Dora (2011) "Nota de la traductora" en Alison Wong. *Cuando la tierra se vuelve de plata*. Doras Sales (trad.). Madrid: Siruela, pp. 357-365.
- Santiago, Esmeralda (1994). *Cuando era puertorriqueña*. Nueva York: Vintage Español.
- See, Lisa (2006) *Snow Flower and the Secret Fan*. Nueva York: Random House.
- Sengupta, Mahasweta (1995) "Translation as Manipulation: The Power of Images and Images of Power" en Anuradha Dingwaney y Carol Maier (eds) *Between Languages and Cultures. Translation and Cross-cultural Texts*. Pittsburgh y Londres: University of Pittsburgh Press, pp. 159-173.

- Shi, Pingping (2009) “美国亚裔作家就是美国作家” (Gish Jen: “un escritor asiáticoamericano es autor Americano”) en Bing Wu y Lili Wang (eds) 《华裔美国作家研究》 (*Estudios en los autores chinoamericanos*). Tianjin: Editorial de la Universidad de Nankai, pp. 306-346.
- Shih, David (2001) “*Eat a Bowl of Tea* by Louis Chu” en Sau-ling Cynthia Wong y Stephen H. Sumida (eds) *A Resource Guide to Asian American Literature*. New York: The Modern Language Association of America, pp. 45-53.
- Simal González, Begoña (2000) *Identidad étnica y género en la narrativa de escritoras chinoamericanas*. La Coruña: Universidade da Coruña.
- Simal González, Begoña y Elisabetta Marino (eds) (2004) *Transnational, National, and Personal Voices. New Perspectives on Asian Diasporic Women Writers*. Münster: LIT VERLAG.
- Simon, Sherry (1999) “Translating and interlingual creation in the contact zone: border writing in Quebec” en Susan Bassnett y Harish Trivedi (eds) *Postcolonial Translation Theory*. Londres y Nueva York: Routledge, pp. 58-73.
- Simon, Sherry (1997) “Translation, Postcolonialism and Cultural Studies” en *Meta*, XLII. 2, pp. 462-477
- Singh, Amritjit & Peter Schmidt (eds) (2000) *Postcolonial Theory and the United States. Race, Ethnicity and Literature*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Spivak, Gayatri Chakravorty ([1967] 1997) “Translator’s Preface” en Jacques Derrida. *Of Grammatology*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, pp. 8-74.
- Spivak, Gayatri Chakravorty ([1992] 2000) “The Politics of Translation” en Lawrence Venuti ed. *The Translation Studies Reader*. Nueva York y Londres: Routledge, pp. 397-416.
- Spivak, Gayatri Chakravorty (1993) “Can the Subaltern Speak?” en Patrick Williams y Laura Chrisman (eds) *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: A Reader*. Hertfordshire: Prentice Hall/ Harvester Wheatsheaf, pp. 66-111.
- Spivak, Gayatri Chakravorty ([1995] 1996) “Translator’s Preface and Afterword to Mahasweta Devi, *Imaginary Maps* (1994)” en Donna Landry y Gerald Maclean eds. *The Spivak Reader*. Nueva York y Londres: Routledge, pp. 267-285.
- Spivak, Gayatri Chakravorty (1999) *A Critique of Post-Colonial Reason. Toward a History of the Vanishing Present*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

- Spivak, Gayatri Chakravorty (2005) "Translating into English" en Sandra Bermann y Michael Wood eds. *Nation, Language, and the Ethics of Translation*. Princeton: Princeton University Press, pp. 93-110.
- Stallaert, Christiane (2004) *Perpetuum mobile: entre la balcanizacion y la aldea global*. Barcelona: Anthropos.
- Sui Sin Far ([1909] 1991) "Leaves from the Mental Portfolio of an Eurasian" en Jeffery Paul Chan, Frank Chin, Lawson Fusao Inada y Shawn Hsu Wong (eds) *The Big Aiiieeee!: An Anthology of Chinese American and Japanese American Literature*. Nueva York: Penguin, pp.111-123.
- Susam-Sarajeva, Şebnem ([2002] 2007) "A 'Multilingual' and 'International' translation Studies?" en Theo Hermans (ed.) *Crosscultural Transgressions. Research Models in Translation Studies II: Historical and Ideological Issues*. Beijing: Foreign Language Teaching and Research Press, pp. 192-207.
- Tahir-Gürçağlar, Şehnaz ([2002] 2007) "What Texts Don't Tell. The Uses of Paratexts in Translation Research" en Theo Hermans (ed.) *Crosscultural Transgressions. Research Models in Translation Studies II: Historical and Ideological Issues*. Beijing: Foreign Language Teaching and Research Press, pp. 44-60.
- Talib, Ismail S. (2002) *The Language of Postcolonial Literatures: an Introduction*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Tan, Amy (1990) 《喜福会》 Renrui Yu (trad.). Taipei: Unitas Udnngroup.
- Tan, Amy (1991) *The Kitchen God's Wife*. New York: Ivy Book.
- Tan, Amy (1992) 《喜福会》 Qing Tian (trad.). Shenyang: Chunfeng Wenyi Press.
- Tan, Amy (1996) *The Hundred Secret Senses*. Nueva York: Ivy Book.
- Tan, Amy (1998) *The Joy Luck Club*. Londres: Vintage.
- Tan, Amy (2001) *El club de Buena estrella*. Miguel Garc á Solà (trad.) Barcelona: Plaza & Janés Editores, S.A. (Debolsillo)
- Tan, Amy (2001a) *The Bonesetter's Daughter*. Nueva York: Ballantine.
- Tan, Amy (2003) *The Opposite of Fate: Memories of a Writing Life*. Nueva York: Penguin.
- Tan, Amy (2006) 《喜福会》 Naishan Cheng (trad.). Shanghai: Shanghai Translation

Publishing House.

Tan, Amy (2006a) *Saving Fish From Drowning*. Nueva York: Ballantine.

Tan, Amy (2009). *El club de Buena estrella*. Jordi Fibla (trad.) Barcelona: Planeta, S.A.

Thieme, John ed. (1996) *The Arnold Anthology of Post-colonial Literatures in English*. Londres: Arnold.

Toury, Gideon (1999) "La naturaleza y el papel de las normas en la traducción", en Montserrat Iglesias Santos (ed.) *Teoría de los polisistemas*. Madrid: Arco, pp. 233-255.

Tymoczko, Maria (1995) "The Metonymics of Translating Marginalized Texts" en *Comparative Literature*, No. 47, vol.1, pp. 11-24.

Tymoczko, Maria (1999a) "Post-colonial writing and literary translation" en Susan Bassnett y Harish Trivedi (eds) *Postcolonial Translation Theory*. Londres y Nueva York: Routledge, pp. 19-40.

Tymoczko, María (1999b) *Translation in a Postcolonial Context*. Manchester: St. Jerome.

Tymoczko, Maria (2000) "Translation and Political Engagement" en *The Translator*. Vol. 6, no.1, pp. 23-47.

Tymoczko, Maria (2007) *Enlarging Translation, Empowering Translators*. Manchester: St. Jerome.

Tymoczko, Maria y Edwin Gentzler (eds) ([2002] 2007) *Translation and Power*. Beijing: Foreign Language Teaching and Research Press.

Valenzuela, Liliana (2003) "Nota a la traducción: el revés del bordado" en Sandra Cisneros. *Caramelo*. Barcelona: Seix Barral, pp. 539-544.

Vega, María José (2003) *Imperios de papel. Introducción a la crítica postcolonial*. Barcelona: Crítica.

Venuti, Lawrence (ed.) (1992) *Rethinking Translation: Discourse Subjectivity Ideology*. Londres: Routledge.

Venuti, Lawrence (1992a) "I. U. Tarchetti's Politics of Translation; or, a Plagiarism of Mary Shelley." en Lawrence Venuti (ed.) *Rethinking Translation: Discourse*

- Subjectivity Ideology*. Londres: Routledge, pp. 196-230.
- Venuti, Lawrence (1995) *The Translator's Invisibility*. Londres: Routledge.
- Venuti, Lawrence (1997) *Writing a Minor Literature*. Lliçó inaugural del curs acadèmic 1997-98 de la Facultat de Traducció i Interpretació, Universitat Pompeu Fabra.
- Venuti, Lawrence (1998a) *The Scandals of Translation*. Towards an ethics of difference. Londres: Routledge.
- Venuti, Lawrence (1998b) "Introduction" en Lawrence Venuti (ed.) *Translation & Minority (special issue)*, *The Translator*, vol.4, no. 2, pp.135-144.
- Venuti, Lawrence (ed.) (2000) *The Translation Studies Reader*. Nueva York y Londres: Routledge.
- Venuti, Lawrence (2000a) "Translation, Community, Utopia" en Lawrence Venuti (ed.) *The Translation Studies Reader*. Nueva York y Londres: Routledge, pp. 468-488.
- Vidal Claramonte, África (1995) *Traducción, manipulación, desconstrucción*. Salamanca: Ediciones Colegio de España.
- Vidal Claramonte, África (1998) *El futuro de la traducción: últimas teorías, nuevas aplicaciones*. Valencia: Alfons el Magnànim.
- Vidal Claramonte, África (2007a) "Después del giro cultural de la traducción" en Emilio Ortega Arjonilla ed. *El giro cultural en los estudios de traducción*. Frankfurt: Peter Lang.
- Vidal Claramonte, África (2007b) *Traducir entre culturas: diferencias, poderes, identidades*. Frankfurt: Peter Lang.
- Vidal Claramonte, África y M. Rosario Martín Ruano (2008) "Nota de las traductoras: Traducir el Babel contemporáneo" en Shobhaa Dé *Noches de Bollywood*. Barcelona: Booket.
- Vidal Claramonte, África (2009) "A vueltas con la traducción en el siglo XXI" en *MonTi* no. 1 (2009), pp. 49-58.
- Vidal Claramonte, África (2010) *Traducción y asimetría*. Frankfurt: Peter Lang.
- Vidal Claramonte, África (2012) "The Map is not the Territory: Towards a Minor Translation" en *Perspectives: Studies in Translatology*. Vol. 20. Issue 3

- (Translational encounters in a globalized world), pp. 269-284.
- Vidal Claramonte, África y M. Rosario Mart ín Ruano (eds) (2013) *Traducción, política(s), conflictos: legados y retos para la era del multiculturalismo*. Granada: Comares.
- Wang, Lili (2008) “Chinese American Manhood in Gus Lee’s *Tiger’s Tail*” en Guiyou Huang y Bing Wu (eds) *Global Perspectives on Asian American Literature*. Beijing: Foreign Teaching and Research Press, pp. 225-238.
- Wang, Lili (2009a) “畅销华裔女作家谭恩美” (La autora chinoamericana de *bestsellers* Amy Tan) en Bing Wu y Lili Wang (eds) 《华裔美国作家研究》 (*Estudios en los autores chinoamericanos*). Tianjin: Editorial de la Universidad de Nankai, pp. 244-294.
- Wang, Lili (2009b) “李健孙新作品的新面貌” (Lo novedoso que se muestra en las últimas obras de Gus Lee) en Bing Wu y Lili Wang (eds) 《华裔美国作家研究》 (*Estudios en los autores chinoamericanos*). Tianjin: Editorial de la Universidad de Nankai, pp. 210-230.
- Wang, Guanglin (2004) *Being and Becoming*. Tianjin: Nankai University Press.
- Williams, Patrick y Laura Chrisman (eds) (1993) *Colonial Discourse and Post-colonial Theory: A Reader*. Hertfordshire: Prentice Hall/ Harvester.
- Wong, Alison (2009) *As the Earth Turns Silver*. NZ: Penguin.
- Wong, Alison (2011) *Cuando la tierra se vuelve de plata*. Doras Sales (trad.). Madrid: Siruela.
- Wong, Jade Snow ([1950] 2002) *The Fifth Chinese Daughter*. Taiyuan: Editorial de Educación de Shanxi.
- Wong, Sau-ling Cynthia Lim (1992) “Ethnicizing Gender: An Exploration of Sexuality as Sign in Chinese Immigrant Literature” en Shirley Geok-lin Lim y Amy Ling (eds) *Reading the Literatures of Asian American*. Philadelphia: Temple UP, pp. 111-129.
- Wong, Sau-ling Cynthia (1997) “Chinese American Literature” en King-kok Cheung (ed.) *An Interethnic Companion to Asian American Literature*. New York: Cambridge University Press, pp. 39-61.
- Wong, Sau-ling Cynthia y Stephen H. Sumida (eds) (2001) *A Resource Guide to Asian American Literature*. New York: The Modern Language Association of America.

- Wong, Sau-ling C. (2000) "Denationalization Reconsidered: Asian American Cultural Criticism at a Theoretical Crossroads" en Amritjit Singh & Peter Schmidt (eds) *Postcolonial Theory and the United States. Race, Ethnicity and Literature*. Jackson: University Press of Mississippi, pp. 122-148.
- Wu, Bing y Lili Wang (eds) (2009) 《华裔美国作家研究》 (*Estudios en los autores chinoamericanos*). Tianjin: Universidad de Nankai.
- Wu, Bing (2008) "Reading Chinese American Literature as 'Introspection Literature'" en Guiyou Huang y Bing Wu (eds) *Global Perspectives on Asian American Literature*. Beijing: Foreign Teaching and Research Press, pp. 32-45.
- Wu, Bing (2009a) "导论" (Introducción) en Bing Wu y Lili Wang (eds) 《华裔美国作家研究》 (*Estudios en los autores chinoamericanos*). Tianjin: Editorial de la Universidad de Nankai, pp. 1-42.
- Wu, Bing (2009b) "汤婷婷：从女勇士到和平斗士" (Maxine Hong Kingston: desde la guerrera hasta la soldada de la paz) en Bing Wu y Lili Wang (eds) 《华裔美国作家研究》 (*Estudios en los autores chinoamericanos*). Tianjin: Editorial de la Universidad de Nankai, pp. 145-174.
- Wu, Bing (2009c) "黄玉雪：第一位走红的华裔女作家" (Jade Snow Wong: la primera autora chinoamericana que se hace famosa en EE. UU.) en Bing Wu y Lili Wang (eds) 《华裔美国作家研究》 (*Estudios en los autores chinoamericanos*). Tianjin: Editorial de la Universidad de Nankai, pp. 82-106.
- Wu, Bing (2009d) "雷霆超：真实反映华人单身汉社会第一人" (Louis Chu, el primer escritor que describe de forma realista la sociedad de solteros) en Bing Wu y Lili Wang (eds) 《华裔美国作家研究》 (*Estudios en los autores chinoamericanos*). Tianjin: Editorial de la Universidad de Nankai, pp. 60-69.
- Xu, Yingguo (ed.) (2008) *An Anthology of Chinese American Literature*. Tianjin: Nankai University Press.
- Yan, Fu (1996) "Prólogo de la traducción china de *Evolution and Ethics and Other Essays*" en Dámaso López García (ed.) *Teoría de la traducción: antología de textos*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 326-329.
- Yin, Xiao-huang (2000) *Chinese American Literature since the 1850s*. Chicago: University of Illinois.
- Yu, Ning (2009a) "是 '奠基人' 还是 '邪教主' ?" (¿Es "fundador" o "Ayatollah"?) en Bing Wu y Lili Wang (eds) 《华裔美国作家研究》 (*Estudios en los autores*

- chinoamericanos*). Tianjin: Editorial de la Universidad de Nankai, pp. 107-125.
- Yu, Ning (2009b) “多元与统一：李健孙小说创作的得与失” (“Diversificación y unificación: pérdidas y ganancias en las novelas de Gus Lee”) en Bing Wu y Lili Wang (eds) 《华裔美国作家研究》 (*Estudios en los autores chinoamericanos*). Tianjin: Editorial de la Universidad de Nankai, pp. 198-209.
- Yu, Ning (2009c) “温柔敦厚，芥子须弥—雷祖威小说创作的几个特点” (“Unas características de la creación de Gus Lee”) en Bing Wu y Lili Wang (eds) 《华裔美国作家研究》 (*Estudios en los autores chinoamericanos*). Tianjin: Editorial de la Universidad de Nankai, pp. 198-209.
- Zhao, Wenshu (2008) “Why Is There Orientalism in Chinese American Literature” en Guiyou Huang y Bing Wu (eds) *Global Perspectives on Asian American Literature*. Beijing: Foreign Teaching and Research Press, 295-305.
- Zhao, Zhenjiang “La literatura española en China” disponible en <http://cvc.cervantes.es/obref/china/zhenjiang.htm>. Fecha de consulta: 25-04-2012.
- Zhou, Wei (2009) “黄哲伦：一位杰出的华裔艺术家” (“David Henry Hwang: un artista sobresaliente de la etnia china”) en Bing Wu y Lili Wang (eds) 《华裔美国作家研究》 (*Estudios en los autores chinoamericanos*). Tianjin: Editorial de la Universidad de Nankai, pp. 383-397.
- Public Affairs Television. “Becoming American: Personal Journeys” en *Interview With Gish Jen*. disponible en http://www.pbs.org/becomingamerican/ap_pjourneys_transcript1.html. Fecha de consulta: 20-11-2011

ANEXOS

Anexo I: Imágenes estereotipadas

Figura 1: Portada de *La mujer guerrera*

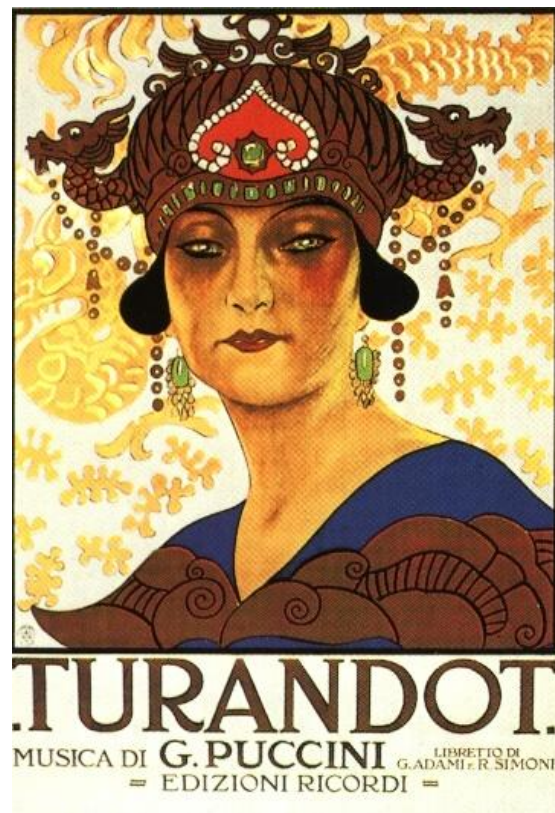
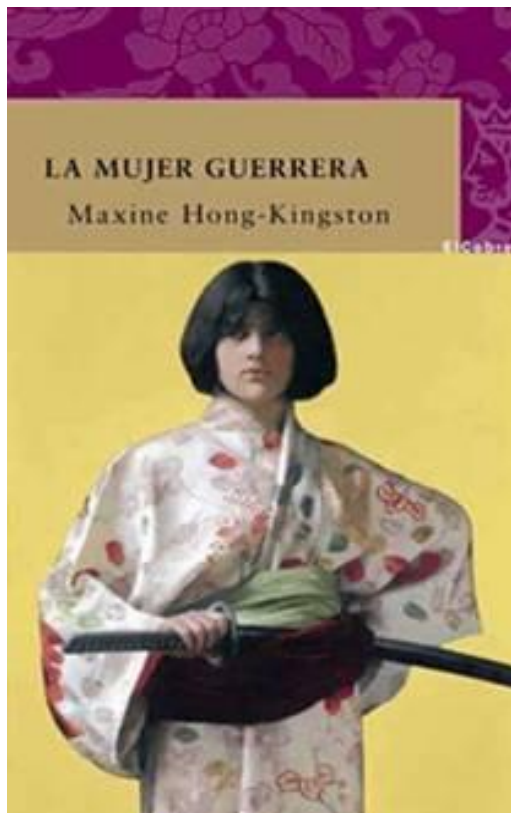


Figura 2: el cartel de Turandot

Fu Manchu



Figura 3

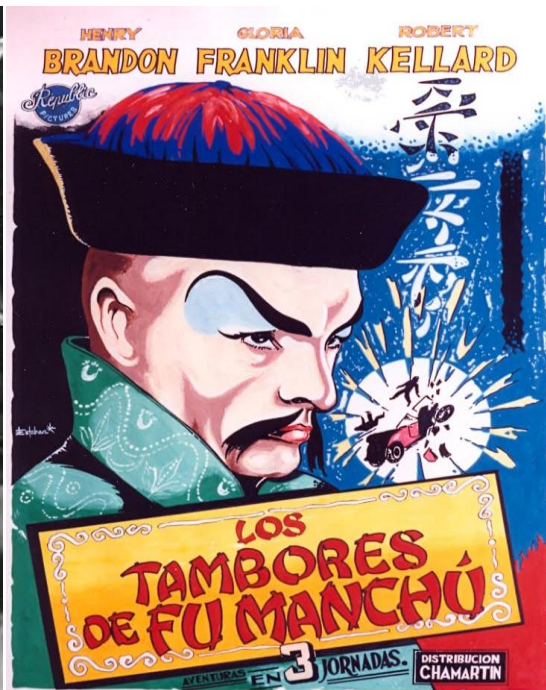


Figura 4

Charlie Chan



Figura 5



Figura 6



Figura 7: Xing Song en la película *Australia* (2008)

Anexo II: Obras de la literatura diaspórica china publicadas en España (1980-2012)¹

Autores chinoamericanos:

Sui Sin Far*² (1996). *Páginas del archivo mental de una euroasiática*. Rosalía Baena y Rocío Davis (trad.). León: Universidad de León. [Título original: *Leaves from the Mental Portfolio of an Eurasian*, memorias publicadas en 1909, idioma original: inglés].

LIN, Yutang (1980/1984/1987/2004). *La importancia de vivir*. Román A. Jiménez (trad.). Barcelona: Edhasa. [Título original: *The Importance of Living*, colección de ensayos publicada en 1937, idioma original: inglés]

-- (1994). *La importancia de vivir*. Román A. Jiménez (trad.). Barcelona: Apóstrofe.

-- (1996). *La importancia de vivir*. Román A. Jiménez (trad.). Barcelona: Altaya.

-- (2002/2006). *La importancia de vivir*. Román A. Jiménez (trad.). Barcelona: RBA Coleccionables.

LIN, Yutang (2008). *La familia del barrio chino*. León Miras (trad.). A Coruña: Ediciones del Viento, S.L. [Título original: *Chinatown Family*, novela publicada en 1948, idioma original: inglés].

LIN, Yutang (1996). *La emperatriz Wu*. León Miras (trad.). Barcelona: Altaya. [Título original: *Lady Wu*, biografía histórica publicada en 1957, idioma original: inglés]

LIN, Yutang (1961). *Pekín imperial*. Barcelona: Argos. [Título original: *Imperial Peking: Seven Centuries of China* (1960), idioma original: inglés]

^{3**}LIN, Yutang (1961). *Mi patria y mi pueblo*. Román A. Jiménez (trad.). Buenos Aires: Sudamericana. [Título original: *My Country and My People*, ensayo publicado en 1935, idioma original: inglés].

¹ Ordenaremos las obras según la fecha de su publicación y según los países donde se residen los autores.

² Las autoras que llevan el signo “*” son eurochinas.

³ Las obras de Lin Yutang que están marcadas por el signo “**” se publicaron en América Latina.

- **LIN, Yutang (1961/1981/1984). *La importancia de vivir*. Román A. Jiménez. (trad.). Buenos Aires: Sudamericana.
- ** -- (1985/1988/1990). *La importancia de vivir*. Román A. Jiménez. (trad.). México, D.F.: Hermes.
- **LIN, Yutang (1944/1946). *Un Momento en Pekín*. Rosa de Tornyho (trad.). Buenos Aires: Sudamericana. [Título original: *Moment in Peking*, novela publicada en 1939, idioma original: inglés].
- **LIN, Yutang (1986). *Una hoja de la tormenta*. Atanasio Sanchez (trad.). Santiago: Andrés Bello. [Título original: *Leaf in the Storm*, novela publicada en 1941, idioma original: inglés].
- **-- (1979). *Una hoja de la tormenta*. Atanasio Sanchez (trad.). Bogotá Ediciones Nacionales.
- **-- (1988). *Una hoja de la tormenta*. Atanasio Sanchez(trad.). México, D.F.: Hermes.
- **LIN, Yutang (1980). *La familia del barrio chino*. León Miras (trad.). Buenos Aires: Sudamericana.
- **-- (1988). *La familia del barrio chino*. León Miras (trad.). Santiago de Chile: Andrés Bello.
- **LIN, Yutang (1952/1953/1958/1964). *La viuda, la monja, la cortesana*. Buenos Aires: Hermes. [Título original: *Widow, Nun and Courtesan: Three Novelettes From the Chinese Translated and Adapted by Lin Yutang* (1951), idioma original: inglés]
- **LIN, Yutang (1955/1959). *La oportunidad de Eurídice*. Buenos Aires: E. Hermes. [Título original: *Looking Beyond*, novela publicada en 1955, idioma original: inglés].
- **LIN, Yutang (1957). *La emperatriz Wu*. León Miras (trad.). Buenos Aires: Sudamericana.

**LIN, Yutang (1959/1961). *El nombre secreto*. trad. por Román A. Jiménez (trad.). Buenos Aires: Sudamericana. [Título original: *The Secret Name*, crónica publicada en 1958, idioma original: inglés].

**LIN, Yutang (1964). *La vida en China*. México: Joaquín Mortiz. [Título original: *The Chinese Way of Life*, ensayo publicado en 1959, idioma original: inglés].

**LIN, Yutang (1960). *De pagano a cristiano*. Miguel de Hernani (trad.). Buenos Aires: Sudamericana. [Título original: *From Pagan to Christian*, crónica publicada en 1959, idioma original: inglés].

**LIN, Yutang (1962). *Poenú Roja*. Josefina Martínez Alinari (trad.). Buenos Aires: Sudamericana. [Título original: *The Red Peony*, novela publicada en 1961, idioma original: inglés].

**LIN, Yutang (1963). *Los placeres de un disconforme*. Buenos Aires: Sudamericana. [Título original: *The Pleasure of a Nonconformist*, ensayos publicados en 1962, idioma original: inglés].

**LIN, Yutang (1964). *Enebro Loa*. Román A. Jiménez (trad.). Buenos Aires: Sudamericana. [Título original: *Juniper Loa*, novela publicada en 1963, idioma original: inglés].

**LIN, Yutang (1965). *La fuga de los inocentes*. Buenos Aires: Sudamericana. [Título original: *The Flight of Innocents*, novela publicada en 1964, idioma original: inglés].

Obras Escogidas:

** (1955). *Obras Escogidas de Lin Yutang* (Tomo I). Roman Jimenez, Miguel Hernani y Leon Mirlas (Trad.). Buenos Aires: Sudamericana. [El volumen incluye: *Un momento en Pekín*, *Una hoja en la tormenta* y *La familia del barrio chino*].

** (1957). *Obras Escogidas de Lin Yutang* (Tomo II). Roman Jimenez, Miguel

Hernani y Leon Mirlas (Trad.). Buenos Aires: Sudamericana. [El volumen incluye: *La importancia de vivir*, *Mi patria y mi pueblo*, *Entre lágrimas y risas* (*Between Tears & Laughter*, 1943), *Con lanzas por almohada a la espera del alba* (*The Vigil of a Nation*, 1944), *Un genio alegre* (*The Gay Genius*, 1947)].

** (1961). Obras Escogidas de Lin Yutang (Tomo III). Roman Jimenez, Miguel Hernani y León Mirlas (Trad.). Buenos Aires: Sudamericana. [El volumen incluye: *La viuda, la monja, la cortesana, Barba rizada y otros famosos relatos chinos* (*Famous Chinese Short Stories*, 1952), *La emperatriz Wu, La Sabiduría de Laotse* (*The Wisdom of Laotse*, 1948), *El portón rojo, La oportunidad de Eurídice*]. }

KINGSTON, Maxine Hong (2009). *La mujer guerrera: Memorias de una adolescente entre fantasmas*. Barcelona: El Cobre. [Título original: *The Woman Warrior: Memoirs of a Girlhood among Ghosts*, ficción autobiográfica publicada en 1976, idioma original: inglés].

LORD, Bette Bao (1983). *Luna de primavera*. Anbal Leal Fernández (trad.). Barcelona: Círculo de Lectores, S.A. [Título original: *Spring Moon: a novel of China*, novela publicada en 1981, idioma original: inglés].

ZHANG, Xinxin y Sang Ye (1989). *El hombre de Pekín*. M. Dolors Folch (trad.). Sabadell: AUSA. (del chino) [Título original: 《北京人, 一百个普通人的自述》, reportaje publicado en 1986, idioma original: chino, traducido del chino].

Cheng, Nien (1998). *La dama de Shanghai*. J. A Bravo (trad.) Madrid: Mr Ediciones. [Título original: *Life and Death in Shanghai*, autobiografía publicada en 1987, idioma original: inglés].

WU, William F. (1989). *Cyborg*. Miguel Giménez Sales (trad.). Barcelona: Editorial Molino. [Título original: *Cyborg*, ficción científica publicada en 1987 que forma parte de la serie de *Isaac Asimov's Robot City*, idioma original: inglés].

-- (2003). *Cyborg*. Miguel Giménez Sales (trad.). Madrid: Ediciones Nowtilus, S.L.

WU, William F. (1990). *Perihelion*. M. Giménez Saurinas (trad.). Barcelona: Editorial Molino. [Título original: *Perihelion*, ficción científica publicada en 1988 que

forma parte de la serie de *Isaac Asimov's Robot City*, idioma original: inglés].

- (2003). *Perihelion*. Miguel Giménez Sales (trad.). Madrid: Ediciones Nowtilus, S.L.

TAN, Amy (1990/1995). *El club de la buena estrella*. Jordi Fibla (trad.). Barcelona: Tusquets Editores. [Título original: *The Joy Luck Club*, novela publicada en 1989, idioma original: inglés].

- (1994). *El club de la buena estrella*. Jordi Fibla (trad.). Barcelona: Salvat Editores, S.A.

- (1994/1995). *El club de la buena estrella*. Jordi Fibla (trad.). Barcelona: RBA Coleccionables

- (1995/2001). *El club de la buena estrella*. Jordi Fibla (trad.). Barcelona: Círculo de Lectores, S.A.

- (1997). *El club de la buena estrella*. Jordi Fibla (trad.). Barcelona: Editorial Planeta, S.A. (Vol. 37 de Clásicos contemporáneos internacionales)

- (2001/2002/2003). *El club de la buena estrella*. Miguel García Solá (trad.). Barcelona: Random House Mondadori (Versión de bolsillo).

- (2001). *El club de la buena estrella*. Miguel García Solá (trad.). Barcelona: Plaza & Janés Editores, S. A. (Versión de bolsillo).

- (2007/2008/2009). *El club de la buena estrella*. Jordi Fibla (trad.). Barcelona: Editorial Planeta, S.A.

- (2008). *El club de la buena estrella*. Jordi Fibla (trad.). Barcelona: Ediciones Altaya, S.A. (Vol. 3 de Vivencias de mujer)

SLEDGE, Linda Ching (1994). *El imperio celeste*. Soledad Giralt y María Gomis Bertrand (trad.). Barcelona: El Aleph Editores, S.A. [Título original: *Empire of Heaven*, novela publicada en 1990, idioma original: inglés].

TAN, Amy (1991/1994/2002). *La esposa del dios de fuego*. Jordi Fibla (trad.). Barcelona: Tusquets Editores. [Título original: *The Kitchen God's Wife*, novela publicada en 1991, idioma original: inglés].

- (1992). *La esposa del dios de fuego*. Jordi Fibla (trad.). Barcelona: Círculo de Lectores, S.A.
- (1997). *La esposa del dios de fuego*. Jordi Fibla (trad.). Barcelona: Ediciones Orbis, S.A.
- (2003). *La esposa del dios de fuego*. Albert Solè (trad.). Barcelona: Random House Mondadori (Versión de bolsillo).
- (2007). *La esposa del dios de fuego*. Jordi Fibla (trad.). Barcelona: Editorial Planeta, S.A.

TAN, Amy (1992). *La dama de la luna*. Jordi Fibla (trad.). Barcelona: Tusquets Editores. [Título original: *The Moon Lady*, lectura infantil publicada en 1992, idioma original: inglés].

- (1992). *La dama de la luna*. Jordi Fibla (trad.). Barcelona: Círculo de Lectores, S.A.

CAO, Guanlong (2001). *El desván: memorias del hijo de un terrateniente chino*. María Teresa de los Ríos de Francisco (trad.). Madrid: Amaranto Editores, S.L. Ediciones Turpial, S.A. [Título original: 《阁楼上》, memorias publicadas en 1993, idioma original: chino, traducida del inglés].

NG, Fae Myenne (1995). *Un padre de papel*. Irene Saslavsky Niedermann (trad.). Barcelona: El Aleph Editores, S.A. [Título original: *Bone*, novela publicada en 1993, idioma original: inglés]

WU, William F. (2000). *Depredador*. Enric Tremps Lladó (trad.). Barcelona: Debolsillo [Título original: *Predator*, ficción científica publicada en 1993 que forma parte de la serie de *Isaac Asimov's Robots in Time*, idioma original: inglés]

WU, William F. (2000). *Corsario*. Enric Tremps Lladó (trad.). Barcelona: Debolsillo. [Título original: *Marauder*, ficción científica publicada en 1993 que forma parte de la serie de *Isaac Asimov's Robots in Time*, idioma original: inglés]

WU, William F. (1997). *Robots en el tiempo, de Isaac Asimov. Guerrero*. Enric Tremps Lladó (trad.). Barcelona: Editorial Planeta, S.A. [Título original: *Warrior*,

ficción científica publicada en 1993 que forma parte de la serie de *Isaac Asimov's Robots in Time*, idioma original: inglés]

MIN, Anchee (1995). *Azalea roja*. Rosa Arruti Illarramendi (trad.). Barcelona: Círculo de Lectores, S.A. [Título original: *Red Azalea*, novela autobiográfica publicada en 1994, idioma original: inglés].

-- (1996). *Azalea roja*. Rosa Arruti Illarramendi (trad.). Barcelona: Ediciones B, S.A.

-- (2002). *Azalea roja*. Rosa Arruti Illarramendi (trad.). Barcelona: RBA Coleccionables.

-- (2011). *Azalea roja*. Rosa Arruti Illarramendi (trad.). Barcelona: Debolsillo.

WU, William F. (2000). *Dictador*. Enric Tremps Lladó (trad.). Barcelona: Debolsillo. [Título original: *Dictador*, ficción científica publicada en 1994 que forma parte de la serie de *Isaac Asimov's Robots in Time*, idioma original: inglés]

-- (1997). *Robots en el tiempo, de Isaac Asimov. Dictador*. Enric Tremps Lladó (trad.). Barcelona: Editorial Planeta, S.A.

WU, William F. (2000). *Emperador*. Enric Tremps Lladó (trad.). Barcelona: Debolsillo. [Título original: *Emperor*, ficción científica publicada en 1994 que forma parte de la serie de *Isaac Asimov's Robots in Time*, idioma original: inglés]

WU, William F. (1998). *Robots en el tiempo, de Isaac Asimov. Invasor*. Enric Tremps Lladó (trad.). Barcelona: Editorial Planeta, S.A. [Título original: *Invader*, ficción científica publicada en 1994 que forma parte de la serie de *Isaac Asimov's Robots in Time*, idioma original: inglés].

TAN, Amy (1995). *Los cien sentidos secretos*. Jordi Fibla (trad.). Barcelona: Tusquets Editores (volumen 262 de la colección Andanzas). [Título original: *The Hundred Secret Senses*, novela publicada en 1995, idioma original: inglés].

-- (1996). *Los cien sentidos secretos*. Jordi Fibla (trad.). Barcelona: Círculo de Lectores, S.A.

-- (1997). *Los cien sentidos secretos*. Jordi Fibla (trad.). Barcelona: Tusquets

Editores (volumen 72 de la colección Fábula)

- (2000). *Los cien sentidos secretos*. Jordi Fibla (trad.). Barcelona: RBA Coleccionables
- (2002). *Los cien sentidos secretos*. Jordi Fibla (trad.). Barcelona: Tusquets Editores
- (2003). *Los cien sentidos secretos*. Albert Solè (trad.). Barcelona: Random House Mondadori (Versión de bolsillo, 03-2003, volumen 3 de la colección Biblioteca Amy Tan).
- (2003). *Los cien sentidos secretos*. Albert Solè (trad.). Barcelona: Random House Mondadori (Versión de bolsillo, 10-2003).
- (2007). *Los cien sentidos secretos*. Jordi Fibla (trad.). Barcelona: Editorial Planeta, S.A.

CHANG, Pang Mei Natasha (1996). *Pies vendados y traje occidental*. Pilar Giralt Gorina (trad.). Barcelona: Editorial Seix Barral, S.A. [Título original: *Bound Feet & Western Dress*, memorias publicadas en 1996, idioma original: inglés]

LIU, Aimee E.* (1998). *La montaña de las nubes*. J. A. Bravo (trad.). Barcelona: Círculo de Lectores, S.A. [Título original: *Cloud Mountain*, novela autobiográfica publicada en 1997, idioma original: inglés]

- (1998). *La montaña de las nubes*. J. A. Bravo (trad.). Madrid: Mr Ediciones.

SEE, Lisa* (1998). *La telaraña china*. Gemma Rovira Ortega (trad.). Barcelona: Plaza & Janés Editores, S.A. [Título original: *Flower Net*, novela publicada en 1997, idioma original: inglés].

- (1999). *La telaraña china*. Gemma Rovira Ortega (trad.). Barcelona: Círculo de Lectores, S.A.

- (2001). *La telaraña china*. Gemma Rovira Ortega (trad.). Barcelona: Random House Mondadori (Versión de bolsillo).

YEN MAH, Adeline (2000). *Hojas que caen*. Omar López Vergara (trad.). Madrid: Ediciones Alfaguara. [Título original: *Falling Leaves*, autobiografía publicada en

- 1997, idioma original: inglés].
- (2001). *Hojas que caen*. Omar López Vergara (trad.). Madrid: Punto de Lectura, S.L.
- JIN, Ha (2002). *En el estanque*. Fibla, Jordi (trad.) Barcelona: Tusquets Editores [Título original: *In the Pond*, novela publicada en 1998, idioma original: inglés]
- (2007). *En el estanque*. Fibla, Jordi (trad.) Barcelona: Quinteto, S.L.
- JIN, Ha (2000). *La espera*. Fibla, Jordi (trad.). Barcelona: Tusquets Editores. [Título original: *Waiting*, novela publicada en 1999, idioma original: inglés].
- (2002). *La espera*. Fibla, Jordi (trad.). Barcelona: Quinteto, S.L.
- SEE, Lisa (2002). *La trama china*. Silvia Komet Dain (trad.). Barcelona: Debolsillo. [Título original: *The Interior*, novela publicada en 1999, idioma original: inglés]
- QIU, Xiaolong (2012). *Muerte de una heroína roja*. Alberto Magnet Ferrero (trad.). Barcelona: Tusquets Editores [Título original: *Death of a Red Heroine*, novela detectivesca publicada en 2000, idioma original: inglés]
- TAN, Amy (2001). *La hija del curandero*. María Eugenia Ciocchini Suárez (trad.). Barcelona: Plaza & Janés Editores, S.A. [Título original: *The Bonesetter's Daughter*, novela publicada en 2000, idioma original: inglés].
- (2000/2005). *La hija del curandero*. María Eugenia Ciocchini Suárez (trad.). Barcelona: Editorial Planeta DeAgostini, S.A.
- (2002). *La hija del curandero*. María Eugenia Ciocchini Suárez (trad.). Barcelona: Random House Mondadori (Versión de bolsillo volumen 2 de la colección Biblioteca Amy Tan).
- (2002). *La hija del curandero*. María Eugenia Ciocchini Suárez (trad.). Barcelona: Círculo de Lectores, S.A.
- (2002/2003/2004). *La hija del curandero*. María Eugenia Ciocchini Suárez (trad.). Barcelona: Random House Mondadori (Versión de bolsillo).

- MIN, Anchee (2001). *Madame Mao*. Aurora Echevarría Pérez (trad.). Barcelona: Mondadori. [Título original: *Becoming Madame Mao*, novela publicada en 2001, idioma original: inglés]
- (2002). *Madame Mao*. Aurora Echevarría Pérez (trad.). Barcelona: RBA Coleccionables
- JIN, Ha (2002/2005). *Sombras del pasado*. Fibla, Jordi (trad.) Barcelona: Tusquets Editores. [Título original: *The Crazyed*, novela publicada en 2002, idioma original: inglés]
- QIU, Xiaolong (2009). *Visado para Shanghai: una nueva aventura del inspector Chen, el protagonista de Muerte de una heroína roja*. Carmen Camps (trad.). Barcelona: Books4pocket. [Título original: *A Loyal Character Dancer*, novela detectivesca publicada en 2002, idioma original: inglés]
- (2012). *Visado para Shanghai*. Carmen Camps (trad.). Barcelona: Tusquets Editores.
- CHEN, Da (2005). *El guerrero errante*. Francisco Martín Arribas (trad.) Barcelona: RBA LIBROS [Título original: *Wandering Warrior*, novela publicada en 2003, idioma original: inglés] (del inglés)
- TAN, Amy (2004). *En contra del destino*. Bettina Blanch Tyroller (trad.) Barcelona: Plaza & Janés Editores, S.A. [Título original: *The Opposite of Fate: A Book of Musings*, colección de ensayos publicada en 2003, idioma original: inglés].
- (2005). *En contra del destino*. Bettina Blanch Tyroller (trad.) Barcelona: Random House Mondadori (Versión de bolsillo).
- CHANG, Lan Samantha (2005). *Herencia*. Víctor V. Úbeda (trad.). Madrid: Kailas Editorial, S.L. [Título original: *Inheritance: A Novel*, novela publicada en 2004, idioma original: inglés].
- JIN, Ha (2007). *Despojos de Guerra*. Noemí Sobregués Arias (trad.). Barcelona: Tusquets Editores. [Título original: *War Trash*, novela publicada en 2004, idioma original: inglés]

- MIN, Anchee (2004). *La ciudad prohibida*. Teresa Camprodón Alberca (trad.). Barcelona: Grijalbo. [Título original: *Empress Orchid*, novela histórica publicada en 2004, idioma original: inglés].
- (2004). *La ciudad prohibida*. Teresa Camprodón Alberca (trad.). Barcelona: Random House Mondadori (Versión de bolsillo).
- (2005). *La ciudad prohibida*. Teresa Camprodón Alberca (trad.). Barcelona: Círculo de Lectores, S.A.
- QIU, Xiaolong (2009). *Cuando el rojo es negro*. María Fernández Gutiérrez (trad.). Córdoba: Editorial Almuzara. [Título original: *When Red is Black*, novela detectivesca publicada en 2004, idioma original: inglés].
- (2010). *Cuando el rojo es negro*. María Fernández Gutiérrez (trad.). Barcelona: Books4pocket
- LI, Yiyun (2007). *Los buenos deseos*. Laura Martín de Dios (trad.) Barcelona: Editorial Lumen, S.A. [Título original: *A Thousand Years of Good Prayers*, colección de cuentos publicada en 2005, idioma original: inglés]
- SEE, Lisa (2006/2007/2008/2012). *El abanico de seda*. Gemma Rovira Ortega (trad.). Barcelona: Publicaciones y Ediciones Salamandra, S.A. [Título original: *Snow Flower and the Secret Fan*, novela publicada en 2005, idioma original: inglés].
- (2008). *El abanico de seda*. Gemma Rovira Ortega (trad.). Barcelona: Quinteto, S. L.
- (2008). *El abanico de seda*. Gemma Rovira Ortega (trad.). Barcelona: Ediciones Altaya, S.A.
- TAN, Amy (2006/2007/2008). *Un lugar llamado nada*. Claudia Conde (trad.). Barcelona: Editorial Planeta, S.A. [Título original: *Saving Fish from Drowning*, novela publicada en 2005, idioma original: inglés].
- QIU, Xiaolong (2009). *El caso de las dos ciudades*. José Luis Moreno Ruiz (trad.). Córdoba, Almuzara. [Título original: *A Case of Two Cities*, novela detectivesca

publicada en 2006, idioma original: inglés].

YAN, Geling (2011). *La novena viuda*. Nuria Pitarque (trad.) Barcelona: Ediciones Alfaguara. [Título original: 《第九个寡妇》, novela publicada en 2006, idioma original: chino, traducida del chino].

MIN, Anchee (2008). *La última emperatriz*. Teresa Camprodón Alberca (trad.). Barcelona: Círculo de Lectores, S.A. [Título original: *The Last Empress*, novela histórica publicada en 2007, idioma original: inglés].

-- (2008). *La última emperatriz*. Teresa Camprodón Alberca (trad.). Barcelona: Grijalbo.

-- (2009). *La última emperatriz*. Teresa Camprodón Alberca (trad.). Barcelona: Debolsillo.

QIU, Xiaolong (2010/2011). *Seda roja*. Victoria Ordóñez Diví (trad.). Barcelona: Tusquets Editores [Título original: *Red Mandarin Dress*, novela detectivesca publicada en 2007, idioma original: inglés].

SEE, Lisa (2008/2011). *El pabellón de las peonías*. Gemma Rovira Ortega (trad.). Barcelona: Publicaciones y Ediciones Salamandra, S.A. [Título original: *Peony in Love*, novela publicada en 2007, idioma original: inglés].

YAN, Geling (2012). *Las flores de la guerra*. Nuria Pitarque (trad.) Barcelona: Ediciones Alfaguara. [título original: 《金陵十三钗》, novela publicada en 2007, idioma original: chino, traducida del chino].

JIN, Ha (2012). *El escritor como migrante*. Jaime Blasco Castiñeira (trad.). Madrid: Vaso Roto. [Título original: *The Writer as Migrant*, ensayos publicados en 2008, idioma original: inglés].

LI, Yiyun (2010). *Las puertas del paraíso*. Laura Martín de Dios (trad.) Barcelona: Editorial Lumen, S.A. [Título original: *The Vagrants*, novela publicada en 2009, idioma original: inglés]

QIU, Xiaolong (2011). *El caso Mao*. Victoria Ordóñez Diví (trad.). Barcelona:

Tusquets Editores. [Título original: *The Mao Case*, novela detectivesca publicada en 2009, idioma original: inglés].

SEE, Lisa (2010). *Dos chicas de Shanghai*. Gemma Rovira Ortega (trad.). Barcelona: Publicaciones y Ediciones Salamandra, S.A. [Título original: *Shanghai Girls*, novela publicada en 2009, idioma original: inglés].

QIU, Xiaolong (2011). *A causa del doctor Zhivago*. Zulema Erika Couso Ben-Mizzian (trad.). Barcelona: Sd.edicions. [Título original: *Doctor Zhivago*, novela publicada en 2010, idioma original: inglés].

Autores que viven en Gran Bretaña:

MO, Timothy (1995). *Agridulce*. Maribel de Juan Guyatt (trad.) Barcelona: Editorial Anagrama, S.A. [Título original: *Sour Sweet*, novela publicada en 1982, idioma original: inglés].

MO, Timothy (1988). *Una posesión insular*. Flórez Alvarez, José M.-Pérez, Angela (trad.) Barcelona: Edhasa. [Título original: *An Insular Possession*, novela publicada en 1986, idioma original: inglés].

CHANG, Jung (1993/2001/2003/2010) *Cisnes salvajes: tres hijas de China*. Gian Castelli Gair (trad.). Barcelona: Circe. [Título original: *Wild Swans: Three Daughters of China*, biografía publicada en 1991, idioma original: inglés]

-- (1994). *Cisnes salvajes: tres hijas de China*. Gian Castelli Gair (trad.). Barcelona: Círculo de Lectores, S.A.

MO, Timothy (1992). *La redundancia del valor*. Maribel de Juan Guyatt (trad.) Barcelona: Editorial Anagrama, S.A. [Título original: *The Redundancy of Courage*, novela publicada en 1991, idioma original: inglés]

HONG, Ying (1998). *El verano de la traición*. Lola Díez Pastor (trad.). Barcelona: Plaza & Janes. [Título original: 《背叛之夏》⁴, novela publicada en 1995, idioma original: chino, traducida del chino].

⁴ La versión que se publica en Taiwán se titula 《裸舞代》.

HONG, Ying (2005). *Hija del río*. Ana Herrera Ferrer (trad.). Barcelona: El Aleph Editores, S.A. [Título original: 《饥饿的女儿》, novela publicada en 1997, idioma original: chino, traducida del inglés].

HONG, Ying (2004). *K, el arte del amor*. Ana Herrera Ferrer (trad.). Barcelona: El Aleph Editores, S.A. [Título original: *K*, novela publicada en 1999, idioma original: chino, traducida del inglés].

-- (2006). *K: el arte del amor*. Ana Herrera Ferrer (trad.). Barcelona: Quinteto, S.L.

XUE, Xinran (2003/2007). *Nacer mujer en China: las voces silenciadas*. Ana Sofía Pascual Pape (trad.). Barcelona: Emecé Editores. [Título original: 《中国好女人们》, colección de entrevistas publicada en 2003, idioma original: chino]

-- (2004). *Nacer mujer en China: las voces silenciadas*. Ana Sofía Pascual Pape (trad.). Barcelona: Círculo de Lectores, S.A.

-- (2004). *Nacer mujer en China : las voces silenciadas*. Ana Sofía Pascual Pape (trad.). Barcelona: RBA Coleccionables

LIANG, Diane Wei (2004). *El lago sin nombre: el impactante testimonio de una mujer en la China moderna*. Montserrat Batista Peguerols (trad.). Madrid: Ediciones Maeva. [Título original: *Lake with No Name*, autobiografía publicada en 2004, idioma original: inglés].

XUE, Xinran (2005). *En las montañas sagradas*. Claudia Conde (trad.). Barcelona: Emecé Editores. [Título original: *Sky Burial*, novela publicada en 2004, idioma original: inglés].

CHANG, Jung y Jon Halliday (2006). *Mao, la historia desconocida*. Amado Diéguez Rodríguez y Victoria Gordo del Rey (trad.). Madrid: Taurus Ediciones. [Título original: *Mao: The Unknown Story*, biografía publicada en 2005, idioma original: inglés]

LIANG, Diane Wei (2009). *Mariposas para los muertos*. Lola Díez Pastor (trad.). Barcelona: Debolsillo. [Título original: *Paper Butterfly*, novela publicada en

2008, idioma original: inglés]

- (2008). *Mariposas para los muertos*. Lola D éz Pastor (trad.). Madrid: Ediciones Siruela, S.A.

LIANG, Diane Wei (2009). *El ojo del jade*. Lola D éz Pastor (trad.). Barcelona: Debolsillo. [Título original: *The Eye of Jade*, novela publicada en 2008, idioma original: inglés]

- (2008). *El ojo del jade*. Lola D éz Pastor (trad.). Madrid: Ediciones del Prado, S.A.

- (2008). *El ojo del jade*. Lola D éz Pastor (trad.). Madrid: Ediciones Siruela, S.A.

MA, Jian (2008). *Pekín en coma*. Jordi Fibla (trad.). Barcelona: Mondadori. [Título original: 《北京植物人》, novela publicada en 2009⁵, idioma original: chino, traducida del inglés*].

Autores que viven en Francia:

YA, Ding (1988). *El sorgo rojo*. Enrique Sordo (trad.) Barcelona: Ediciones Destino, S.A. [Título original: *Le Sorgho rouge*, novela autobiográfica publicada en 1987, idioma original: francés, traducida del francés].

- (1989). *El sorgo rojo*. Enrique Sordo (trad.) Barcelona: Cáculo de Lectores, S.A.

- (2008). *El sorgo rojo*. Enrique Sordo (trad.) Barcelona: Editorial Planeta, S.A.

YA, Ding (1989). *Los herederos de los Siete Reinos*. Enrique Sordo (trad.) Barcelona: Ediciones Destino, S.A. [Título original: *Les Héritiers des sept royaumes*, novela publicada en 1988, idioma original: francés, traducida del inglés].

GAO, Xingjian (2001). *La montaña del alma*. Liao Yanping y José Ramón Monreal Salvador (trad.). Barcelona: Ediciones del Bronce. [Título original: 《灵山》, novela publicada en 1989, idioma original: chino, traducida del francés*].

⁵ La versión china se publica en 2009 y las versiones en lenguas extranjeras salen antes.

- (2001) *La montaña del alma*. Liao Yanping y José Ramón Monreal Salvador (trad.). Barcelona: Círculo de Lectores, S.A.
- (2005) *La montaña del alma*. Liao Yanping y José Ramón Monreal Salvador (trad.). Barcelona: Editorial Planeta DeAgostini, S.A.

- YA, Ding (1991). *El juego del agua y del fuego*. Enrique Sordo (trad.) Barcelona: Ediciones Destino, S.A. [Título original: *Le Jeu de l'eau et du feu*, novela publicada en 1990, idioma original: francés, traducida del francés].

- GAO, Xingjian (2007). *Contra los ismos*. Sara Rovira Esteva (trad.). Barcelona: El Cobre. [Título original: 《沒有主義》, crítica publicada en 1995, idioma original: chino].

- SA, Shan (2001). *La puerta de la paz celeste*. Manuel Serrat Crespo (trad.) Barcelona: Ediciones del Bronce [Título original: *Porte de la paix céleste*, novela publicada en 1997, idioma original: francés, traducida del francés].

- GAO, Xingjian (2002) *El libro de un hombre solo*. Xin Fei y José Luis Sánchez (trad.). Barcelona: Círculo de lectores. [Título original: 《一个人的圣经》, novela publicada en 1998, idioma original: chino, traducida del francés*].
- (2003) *El libro de un hombre solo*. Xin Fei y José Luis Sánchez (trad.). Barcelona: Ediciones del Bronce
- (2005). *El libro de un hombre solo*. Xin Fei y José Luis Sánchez (trad.). Barcelona: Planeta-De Agostini.

- DAI, Sijie (2001). *Balzac y la pequeña costurera china*. Manuel Serrat Crespo (trad.). Barcelona: Salamandra. [Título original: *Balzac et la Petite Tailleur chinoise*, novela publicada en 2000, idioma original: francés, traducida del francés].
- (2001). *Balzac y la pequeña costurera china*. Manuel Serrat Crespo (trad.). Barcelona: Círculo de lectores.
- (2005). *Balzac y la pequeña costurera china*. Manuel Serrat Crespo (trad.). Barcelona: Planeta-De Agostini.

- GAO, Xingjian (2003). *En torno a la literatura*. Laureano Ram íez Beller í (trad.). Barcelona: El Cobre. [T íulo original: 《文學的理由》等文章, palabras del Premio Nobel de Literatura en 2000, idioma original: chino, traducida del chino].
- SA, Shan (2002). *La jugadora de go*. Manuel Serrat Crespo (trad.) Barcelona: Ediciones del Bronce (del franc és). [T íulo original: *La Joueuse de Go*, novela publicada en 2001, idioma original: franc és, traducida del franc és].
- (2005). *La jugadora de go*. Manuel Serrat Crespo (trad.) Barcelona: Editorial Planeta DeAgostini, S.A.
- DAI, Sijie (2005/2007). *El complejo de Di*. Jos é Antonio Soriano (trad.). Barcelona: Salamandra. [T íulo original: *Le Complexe de Di*, novela publicada en 2003, idioma original: franc és, traducida del franc és].
- SA, Shan (2005). *Emperatriz*. Manuel Serrat Crespo (trad.) Barcelona: Emec é Editores. [T íulo original: *Imp ératrice*, novela publicada en 2003, idioma original: franc és, traducida del franc és].
- GAO, Xingjian (2003). *Una ca ña de pescar para el abuelo*. Laureano Ram íez (trad.). Barcelona: Ediciones del Bronce. [Colecci ón de relatos:《給我老爺買魚竿》(1989) y 《周末四重奏》(1996), idioma original: chino, traducida del catal á].

Los autores que viven en Espa ña:

- ZHANG, Qin (2000). *Sue ño del mediterr áneo*. Madrid: Chang Kung, Miguel (Autor-Editor). [T íulo original: 《地中海的梦》, publicada en 1999, idioma original: chino] (publicada en chino)
- ZHANG, Qin (2003). *Ensue ños de amor: entre culturas en contraste*. Madrid: Hua Xin Bao Semanal Chino (publicada en chino)
- ZHANG, Qin (2006). *Ensayos Qin Xin*. Madrid: Huaxinnews, S.L. [T íulo original: 《琴心散文集》, colecci ón de ensayos publicada en 2006 en China, idioma original: chino]

ZHANG, Qin (2011). *Armon á celeste*. Miguel Chang (trad.) Madrid: Zhang Fu, Quin (Autor-Editor). [Título original: 《田园牧歌》, publicada en 2005, idioma original: chino] (del chino)

Otros autores:

BEI, Dao (1990). *Olas*. Dolors Folch Fornesa (trad.). Barcelona: Edicions 62, S.A. [Título original: 《波动》, novela publicada en 1983⁶, idioma original: chino, traducida del chino].

YING, Chen (1998). *La ingratitud*. Barcelona: Publicaciones y Ediciones Salamandra, S.A. [Título original: *L'ingratitude*, novela publicada en 1995, idioma original: francés, traducida del francés (Canadá)].

WANG, Lulu (1999/2004). *El teatro de los lirios*. Isabel-Clara Lorda Vidal (trad.). Barcelona: Tusquets Editores [Título original: *Het lelietheater*, publicada en 1997, idioma original: neerlandés].

-- (2000). *El teatro de los lirios*. Isabel-Clara Lorda Vidal (trad.) Barcelona: Círculo de Lectores, S.A.

Li, Cunxin (2010). *El último bailarín de Mao*. Olga Marcos (trad.). Madrid: Kailas. [Título original: *Mao's Last Dancer*, autobiografía publicada en 2003, idioma original: inglés](Australia)

WONG, Alison (2011). *Cuando la tierra se vuelve de plata*. Dora Sales Salvador (trad.). Madrid: Siruela. [Título original: *As the Earth Turns Silver*, publicada en 2009, idioma original: inglés] (escritora chinoneozelandesa).

ZHANG, Ling (2012). *El sueño de la montaña del oro*. Javier Altayó (trad.). Barcelona: Ediciones Destino, S.A. [Título original: *Gold Mountain Blues*, novela publicada en 2009, idioma original: inglés] (Canadá)

⁶ Esta novela y su versión inglesa se publicaron en 1983 por la editorial de la Universidad China de Hong Kong (The Chinese University of Hong Kong).

Anexo III: Obras de la literatura china traducidas en España (1980-2012)¹

Literatura clásica (de las dinastías Ming y Qi):

WU, Chenen (2006). *Viaje al Oeste : las aventuras del Rey Mono*. Enrique P. Gatóny e Imelda Huang Wang (trad.). Madrid: Ediciones Siruela, S.A. [Título original: 《西游记》, novela que aparece alrededor de mediados del siglo XVI (en la dinastía Ming), traducida del chino].

ANÓNIMO² (2010). *Erudito de las carcajadas: Jin Ping Mei*. (Tomo I). Alicia Relinque Eleta (trad.). Girona: Editorial Atalanta. [Título original: 《金瓶梅》, novela que aparece alrededor de finales del siglo XVI (en la dinastía Ming), traducida del chino].

ANÓNIMO (2011). *Erudito de las carcajadas: Jin Ping Mei*. (Tomo II). Alicia Relinque Eleta (trad.). Girona: Editorial Atalanta. (del chino)

P'U, Sung-ling (2004). *Cuentos de Liao Zhai*. Laura A. Rovetta y Laureano Ramírez Bellerín (trad.). Madrid: Alianza Editorial, S.A. [Título original: 《聊斋志异》, novela que aparece alrededor de 1680 (en la dinastía Qing), traducida del chino].

WU, Jingzi (1991). *Los mandarines*. Laureano Ramírez (trad.). Barcelona: Editorial Seix Barral, S.A. [Título original: 《儒林外史》, novela que aparece alrededor de 1750 (en la dinastía Qing), traducida del chino].

CAO, Xueqin (2010). *Sueño en el pabellón rojo: memorias de una roca*. José Antonio García Sánchez y Zhao Zhenjiang (trad.). Barcelona: Galaxia Gutenberg y Cáculo de Lectores, S.A. [Título original: 《红楼梦》, novela que aparece alrededor de 1784 (en la dinastía Qing), traducida del chino].

¹ En esta bibliografía, ordenaremos las obras según la fecha de su publicación en China y clasificaremos las obras en tres etapas: la literatura china clásica (antes de 1917), la literatura china moderna (1917-1949) y la literatura china contemporánea (después de 1949). Durante 1915 y 1923, en China empezó el movimiento de Nueva Cultura, encabezado por Chen Duxiu, Lu Xun, Hu Shi, etc. quienes, en lugar de emplear el chino clásico, insisten en crear obras literarias en *baihua* (chino vernáculo). Los académicos chinos consideran el año de 1917 como una línea demarcatoria, porque después de este año ha surgido una gran cantidad de obras literarias creadas en *baihai*. El año de 1949 es otra marca temporal importante en la que se fundó la China Nueva y China entra en un nuevo periodo histórico. Por lo tanto, los estudiosos lo consideran delimitación entre la historia moderna china y la contemporánea. Al final de la bibliografía, apuntamos el idioma de partida de la traducción. Como la información de la publicación de ciertas obras es muy confusa, nos remitimos a la tesis doctoral elaborada por la Dra. Maialen Marín Lacarta presentada en septiembre de 2012 *Mediación, recepción y marginalidad: las traducciones de literatura china moderna y contemporánea*, que ofrece documentaciones específicas y fiables.

² *Jing Ping Mei* es una novela de autor anónimo. Sin embargo, se dice que “Lanlin Xiaoxiaosheng” (兰陵笑笑生, que literalmente significa “El burlesco erudito de Lanling”) debería ser el verdadero autor. Aquí en el título “erudito de las carcajadas” debería referirse al autor.

LIU, E (2004). *Los viajes del buen doctor Can*. Eds. por Juan José Ciruela Alfárez y Javier Martín Ríos (eds.). Gabriel García-Noblejas Sánchez-Cendal (trad.). Madrid: Ediciones Cátedra, S.A. [Título original: 《老残游记》, novela que aparece alrededor de finales de la dinastía Qing), traducida del chino].

Literatura moderna (1917-1949):

LU, Hsun (1971/1980). *Diario de un loco*. Sergio Pitol (trad.). Barcelona: Tusquets Editores. [Colección de relatos: 《狂人日记》 (*Diario de un loco*, 1918) y 《阿Q正传》 (*La verídica historia de A Q*, 1921-1922), traducida del inglés*]³.

LU, Xun (1991). *La verídica historia de A Q*. Ernesto Posse (trad.). Madrid: Compañía Europea de Comunicación e Información. [Título original: 《阿Q正传》, novela publicada durante 1921 y 1922, traducción indirecta sin indicar el idioma intermedio*].

BA, Jin (1981). *La familia*. M. Teresa Guzmán Ponce (trad.). Barcelona: Bruguera, S.A. (1. ed.) [Título original: 《家》, novela publicada en 1931, traducida del chino].

BA, Jin (1986). *La familia Kao*⁴. Taciana Fisac (trad.). Madrid: Ediciones SM. (segunda edición, traducida del chino).

SHEN, Congwen (2010). *Calma*. Maialen Martín Lacarta (trad.). Barcelona: Ediciones Alpha Decay, S.A. [Título original: 《静》, novela publicada en 1932, traducida del chino].

LAO, She (2011). *El camello Xiangzi*. Blas Piñero Martínez (trad.). A Coruña: Ediciones del Viento, S.L. [Título original: 《骆驼祥子》, novela publicada en 1936, traducción del chino].

³ En cuanto a este libro, en la base de datos de libros editados en España, sólo vemos la información básica. Según los estudios de Maialen Martín Lacarta, añadimos los relatos reunidos en esta colección. Según la primera fuente, la traducción se realiza directamente del chino. Sin embargo, Maialen Martín Lacarta indica que en realidad es una traducción indirecta camuflada y la lengua de partida sería el inglés.

⁴ Versión abreviada de *La familia* para la colección juvenil Gran Angular (cf. Martín Lacarta 2012: 180).

LU, Xun (2001/2009). *Contar nuevo de historias viejas*. Laureano Ramírez Bellerín (trad.). Madrid: Ediciones Hiperión, S.L. [Título original: 《故事新编》, colección de cuentos publicada en 1936, traducida del chino].

LAO, She (2005). *Historia de mi vida*. Javier Barrado Gracia (trad.). Madrid: Amaranto Editores, S.L. [Título original: 《我这一辈子》, novela publicada en 1937, traducción del francés *].

QIAN, Zhongshu (1992/2009). *La fortaleza asediada*. Taciana Fisac (trad.). Barcelona: Editorial Anagrama, S.A. [Título original: 《围城》, novela publicada en 1947, traducida del chino].

LU, Xun (2008). *Diario de un demente y otros cuentos*⁵. Néstor Cabrera López (trad.). Madrid: Editorial Popular, S.A. [Antología de relatos, traducida de *Selected Stories of Lu Xun* que se publica en 1954]⁶.

LAO, She (2009). *La casa de té* Pedro San Ginés y Belén Cuadra Mora (trad.). Granada: Editorial Comares, S.L. [Título original: 《茶馆》, novela publicada en 1957, traducción del chino].

YÜ, Ta-fu (2000). *Diez grandes cuentos chinos*. Poli Dédano (trad.). Barcelona: Editorial Andrés Bello.⁷

Literatura contemporánea (después de 1949 fundación de China Nueva):

AISIN-GIORO, Pu Yi (1975/1990). *El último emperador*⁸. Jesús Ruiz (trad.)

⁵ Suponemos que esta obra tiene una parte que coincide con la última obra que registramos de este autor. Como en la primera también se incluyen otros cuentos, las tomamos como obras diferentes. (Lu Xun y Lu Hsun se refiere al mismo autor).

⁶ La información específica de los relatos recogidos en esta antología está extraída de la **ficha 49** del estudio de Mañén Lacarta (2012:232).

⁷ Aquí sólo ponemos la información que consultamos en la base de datos de libros editados en España. Según esta fuente, la lengua partida de la versión española es el chino, lo que nos parece poco fiable. En cuanto a este mismo libro, Mañén Lacarta apunta la información que detalla en el *Apéndice I* de su tesis doctoral: Yu Dafu; Lao She, et al. (2000), *Diez grandes cuentos chinos*, traducido del inglés y del francés por Poli Dédano y Luis Enrique Dédano, Barcelona-Buenos Aires-México D.F.-Santiago de Chile, Andrés Bello [reedición de (1971) Diez grandes cuentos chinos, Santiago (Chile), Quimantú].

⁸ La primera versión escrita por Pu Yi mismo se publicó en 1960 y la segunda versión (versión definitiva), relatada por Pu Yi y ordenada por Li Wenda, fue publicada en 1964 por la editorial Qunzhong. En cuanto a la lengua partida de la versión española, la información ofrecida por la base de datos de libros editados en España es demasiado confusa: por ejemplo, según esa fuente, en la versión 1975 de la editorial Caralt, la lengua partida es el francés y en la versión 1990 de la misma editorial, la lengua partida es el chino. Sin embargo, notamos que el traductor es la misma persona; en la versión 1988 de la editorial Caralt, el traductor es Richard Schirach y la

Barcelona: Caralt Editores, S.A. [Título original: 《我的前半生》, autobiografía publicada en 1964, traducción del alemán].

- (1988). *Yo fui el último emperador de China*. Richard Schirach (trad.). Barcelona: Caralt Editores, S.A.
- (1988). *Yo fui el último emperador de China*. Jesús Ruiz Ruiz (trad.). Barcelona: Círculo de Lectores, S.A.
- (1994). *El último emperador*. Madrid: Globus Comunicación, S.A.

WANG, Anyi (2012). *Amor en una colina desnuda*. Miguel Sautié López (trad.). Madrid: Editorial Popular [Título original: 《荒山之恋》, novela publicada en 1980 y 1986⁹, traducida del francés].

GU, Hua (1989). *Hibisco*. Ramón Alonso Pérez (trad.), Barcelona: Caralt. [Título original: 《芙蓉镇》, novela publicada en 1981, traducida del francés].¹⁰

ZHANG, Jie (1995/2011). *Galera*. Isabel Alonso (trad.). Tafalla: Txalaparta Argitaletxea, S.L. [Título original: 《方舟》, novela publicada en 1982, traducida del chino].

TIE, Ning (1989). *La blusa roja sin botones*. Taciana Fisac (trad.). Madrid: Ediciones SM [Título original: 《没有纽扣的红衬衫》, novela publicada en 1983, traducida del chino].

FENG, Jicai (1998/2009). *Que broten cien flores*. Iñaki Preciado y Emilia Hu (trad.). León: Everest. [Título original: 《感谢生活》, novela publicada en 1985, traducida del chino].¹¹

HAN, Shaogong (2008). *Pa pa pa*. Yao Yung Qing (trad.). Madrid: Kailas Editorial,

lengua de partida es el chino; en la versión 1988 de la editorial Círculo de Lectores, se nota que el traductor es el mismo de la versión 1975/1990 de Caralt, pero la lengua de partida es el alemán; en la versión 1994 de Globus Comunicación no se indica ninguna información acerca de la traducción. Deducimos que la versión española se realizó a partir de la versión alemana traducida por el sinólogo Richard Schirach.

⁹ La primera versión se publica en 1980 y la segunda versión de la misma novela sale en 1986.

¹⁰ Según la base de datos de libros editados en España, este libro se ha traducido del japonés. Sin embargo, según Marín Lacarta, se traduce esta obra del francés y en la traducción se indica el texto mediador (cf. Marín Lacarta 2012: 199).

¹¹ Según la base de datos de libros editados en España, esta obra se traduce del alemán. Sin embargo, según la información de los traductores y los estudios de Marín Lacarta, se habrá traducido directamente del chino.

- S.L. [Título original: 《爸爸爸》, novela publicada en 1985, traducida del chino].
- WANG, Anyi (1996). *Baotown*. Herminia Dauer (trad.). Barcelona: Juventud. [Título original: 《小鲍庄》, novela publicada en 1985, traducida del inglés].
- ZHANG, Xianliang (1992). *La mitad del hombre es la mujer*. Iñaki Preciado y Emilia Hu (trad.). Madrid: Siruela. [Título original: 《男人的一半是女人》, novela publicada en 1985, traducida del chino].
- WANG, Anyi (2012). *Amor en un pequeño pueblo*. Orlando Zuloeta Rodríguez (trad.). Madrid: Editorial Popular. [Título original: 《小城之恋》, novela publicada en 1986, traducida del francés].
- WANG, Anyi (2012). *Amor en un valle encantado*. Miguel Sautié López (trad.). Madrid: Editorial Popular [Título original: 《锦绣谷之恋》, novela publicada en 1986, traducida del francés].
- CHI, Li (2007). *Triste vida*. María Carmen Espín García (trad.). Barcelona: Belacqva de Ediciones y Publicaciones S.L. [Título original: 《烦恼人生》, novela publicada en 1987, traducida del chino].
- MO, Yan (1992/2002/2012). *Sorgo rojo*. Ana Poljak (trad.). Barcelona: El Aleph Editores, S.A. [Título original: 《红高粱家族》, novela publicada en 1987, traducida del inglés].
- MO, Yan (2008). *Las baladas del ajo*. Carlos Ossés Torrón (trad.). Madrid: Kailas Editorial, S.L. [Título original: 《天堂蒜薹之歌》, novela publicada en 1988, traducida del inglés].
- SU, Tong (2009). *Mi vida como emperador*. Domingo Almendros (trad.). Barcelona: JP Libros. [Título original: 《我的帝王生涯》, novela publicada en 1989, traducida del inglés].
- WANG, Shuo (2002). *Haz el favor de no llamarme humano*. Gabriel García-Noblejas Sánchez-Cenda 1 (trad.). Madrid: Ediciones Lengua de Trapo. [Título original:

- 《千万别把我当人》， novela publicada en 1989, traducida del chino].
- (2008). *Haz el favor de no llamarme humano*. Gabriel Garc ía-Noblejas S ánchez-Cendal (trad.). Madrid: Punto de Lectura, S.L.
- MO, Yan (2010). *La república del vino*. Cora Tiedra (trad.). Madrid: Kailas. [Título original: 《酒国》, novela publicada en 1992, traducida del inglés].
- YU, Hua (2010). *Vivir!* Anne-Hélène Su árez (trad.) Barcelona: Editorial Seix Barral, S.A. [Título original: 《活着》, novela publicada en 1993, traducida del chino].
- HAN, Shaogong (2006). *Diccionario de Maqiao*. Claudio Molinari (trad.). Madrid: Kailas Editorial, S.L. [Título original: 《马桥字典》, novela publicada en 1995, traducida del inglés].
- MO, Yan (2007). *Grandes pechos, amplias caderas*. Mariano Peyrou Tubert (trad.). Madrid: Kailas Editorial, S.L. [Título original: 《丰乳肥臀》, novela publicada en 1996, traducida del inglés*].
- XU, Xing (2004). *Aventuras y desventuras de un pícaro chino*. Roser Berdagué (trad.). Barcelona: Roca. [Título original: 《剩下的都属于你》, novela publicada en 1996, traducida del francés].
- WANG, Anyi (2010). *La canción de la pena eterna*. Carlos Ossés Torrón (trad.). Madrid: Kailas Editorial, S.L. [Título original: 《长恨歌》, novela publicada en 1996, traducida del inglés].
- A, Lai (2003). *Las amapolas del emperador*. María Eugenia Ciocchini Su árez (trad.). Madrid: Maeva. [Título original: 《尘埃落定》, novela publicada en 1998, traducida del inglés].
- MO, Yan (2011). *Shifu, harás cualquier cosa por divertirte*. Cora Tiedra (trad.). Madrid: Kailas. [Título original: 《师傅越来越幽默》, novela publicada en 1998, traducida del inglés].

- XU, Xiaobin (2010). *La niña de papel*. Mar á Carmen Esp í Garc á (trad.). Barcelona: Mosaico de Gen. [T fullo original: 《羽蛇》, novela publicada en 1998, traducida del chino].
- ZHANG, Jie (2009). *Faltan palabras*. Jorge Rizzo (trad.). Barcelona: Miscel ánea. [T fullo original: 《无字》, novela publicada en 1998, traducida del italiano].
- BI, Feiyu (2007). *Qingyi, ópera de la luna*. Paula Ehrenhaus (trad.). Barcelona: Verdecielo Ediciones, S.L. [T fullo original: 《青衣》, novela publicada en 1999, traducida del chino].
- WEI, Hui (2002). *Shanghai baby*. Romer Alejandro Cornejo y Liljana Arsovska (trad.). Barcelona: C ículo de Lectores, S.A. [T fullo original: 《上海宝贝》, novela publicada en 1999, traducida del chino].
- (2002/2003/2004/2008). *Shanghai baby*. Romer Alejandro Cornejo y Liljana Arsovska (trad.). Barcelona: Editorial Planeta, S.A.
- (2005). *Shanghai baby*. Romer Alejandro Cornejo y Liljana Arsovska (trad.). Barcelona: Editorial Planeta DeAgostini, S.A.
- BI, Feiyu (2007). *Las feroces aprendices Wang*. Joan Art és Morata (trad.). Barcelona: Verdecielo Ediciones, S.L. [T fullo original: 《玉米》¹², novela publicada en 2001, traducida del franc és].
- CHUN, Sue (2003). *La muñeca de Pek í*. Barcelona: El Aleph Editores, S.A. [T fullo original: 《北京娃娃》, novela publicada en 2002, traducida del chino].
- JIANG, Rong (2008). *T átem lobo*. Miguel Ant ón (trad.). Madrid: Alfaguara [T fullo original: 《狼图腾》, novela publicada en 2004, traducida del ingl és].
- WANG, Gang (2009). *El profesor de ingl és*. Isabel Murillo Fort (trad.) Madrid: Espasa Libros, S.L. [T fullo original: 《英格力士》, novela publicada en 2004, traducida del ingl és].

¹² Esta novela está compuesta por tres relatos escritos anteriormente por el autor: 《玉米》、《玉秀》、《玉秧》.

WEI, Hui (2005/2007). *Casada con Buda*. Ainara Munt y Xu Ying (trad.). Barcelona: Emecé Editores. [Título original: 《我的禅》, novela publicada en 2004, traducida del inglés*].

YAN, Lianke (2008). *Servir al pueblo*. Ana Herrera Ferrer (trad.) Madrid: Ediciones Maeva. [Título original: 《为人民服务》, novela publicada en 2005, traducida del francés*].

YU, Hua (2009). *Brothers*. Vicente Villacampa Armengol (trad.). Barcelona: Editorial Seix Barral, S.A. [Título original: 《兄弟》, novela publicada en 2005, traducida del inglés*].

MO, Yan (2009). *La vida y la muerte me están desgastando*. Carlos Ossés Torró (trad.). Madrid: Kailas Editorial, S.L. [Título original: 《生死疲劳》, novela publicada en 2006, traducida del inglés].

MO, Yan (2012). *Cambios*. Anne-Hélène Suárez Girard (trad.). Barcelona: Seix Barral. [Título original: 《变》, novela publicada en 2009, traducida del chino].

MO, Yan (2011). *Rana*. Yifan Li (trad.). Madrid: Kailas. [Título original: 《蛙》, novela publicada en 2009, traducida del chino].

Autores de Hong Kong y Taiwán:

LEE, Lilian¹³ (1993/1997). *Adiós a mi concubina*. Victor Pozanco (trad.). Barcelona: Ediciones B, S.A. [Título original: 《霸王别姬》, novela publicada en 1985, traducida del inglés].

-- (1994). *Adiós a mi concubina*. Victor Pozanco (trad.). Barcelona: Círculo de Lectores, S.A. (del inglés)

-- (2011). *Adiós a mi concubina*. Victor Pozanco (trad.). Barcelona: Zeta Bolsillo.

LEE, Lilian (1995/1997). *La última princesa de Manchuria*. Víctor Pozanco (trad.). Barcelona: Ediciones B, S.A. [Título original: 《满洲国妖艳——川岛芳子》, novela publicada en 1990, traducida del inglés].

¹³ Autora y guionista de Hong Kong.

-- (1996). *La última princesa de Manchuria*. Víctor Pozanco (trad.). Barcelona: Círculo de Lectores.

-- (2010). *La última princesa de Manchuria*. Víctor Pozanco (trad.). Barcelona: Zeta Bolsillo.

Shih Shu-Ching¹⁴ (2009). *La ciudad de la reina*. María Elena López Fernández (trad.). Madrid: El Tercer Nombre. [Título original: 《香港三部曲》, trilogía compuesta por tres novelas: 《她的名字叫蝴蝶》 (1993)、《遍山洋紫荆》 (1995)、《寂寞雲園》 (1997), traducida del inglés].

Xu, Xi¹⁵ (2009). *Acostumbrada a un cielo extraño*. Enrique Redondo Quintana (trad.). Madrid: Kailas. [Título original: *Habit of a Foreign Sky*, publicada en 2010, idioma original: inglés].

¹⁴ Autora taiwanesa.

¹⁵ Autora de Hong Kong.

Anexo IV: Imagen de Amy Tan en *Los Simpson*

The Lisa Simpson Book Club¹

24th Feb 2011 | N° 227



Lisa: Miss Tan, I loved *The Joy Luck Club*. You really showed me how the mother-daughter bond could survive adversity.

Amy Tan: No, no, that's not what I meant at all. I can't believe how wrong you got it. Just sit down, I'm embarrassed for both of us.



¹ cf. <http://lisasimpsonbookclub.tumblr.com/post/3483046780/lisa-miss-tan-i-loved-the-joy-luck-club-you>

² La fuente: [http://simpsonswiki.net/wiki/Amy_Tan_\(character\)](http://simpsonswiki.net/wiki/Amy_Tan_(character))

Anexo V: Índice de *The Joy Luck Club* y relación entre los personajes:

FEATHERS FROM A THOUSAND LI AWAY	
JING-MEI WOO: <i>The Joy Luck Club</i>	19
AN-MEI HSU: <i>Scar</i>	42
LINDO JONG: <i>The Red Candle</i>	49
YING-YING ST. CLAIR: <i>The Moon Lady</i>	67
THE TWENTY-SIX MALIGNANT GATES	
WAVERLY JONG: <i>Rules of the Game</i>	89
LENA ST. CLAIR: <i>The Voice from the Wall</i>	102
ROSE HSU JORDAN: <i>Half and Half</i>	116
JING-MEI WOO: <i>Two Kinds</i>	132
AMERICAN TRANSLATION	
LENA ST. CLAIR: <i>Rice Husband</i>	149
WAVERLY JONG: <i>Four Directions</i>	166
ROSE HSU JORDAN: <i>Without Wood</i>	185
JING-MEI WOO: <i>Best Quality</i>	197
QUEEN MOTHER OF THE WESTERN SKIES	
AN-MEI HSU: <i>Maggies</i>	215
YING-YING ST. CLAIR: <i>Waiting Between the Trees</i>	242
LINDO JONG: <i>Double Face</i>	253
JING-MEI WOO: <i>A Pair of Tickets</i>	267

Figura 1. Índice de *The Joy Luck Club*


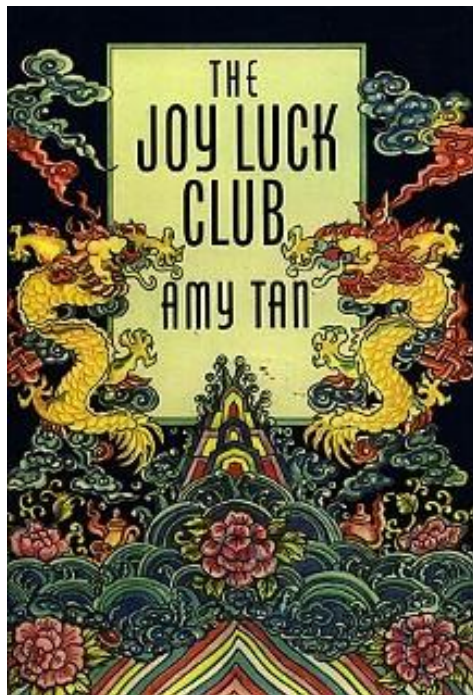
THE JOY LUCK CLUB	
THE MOTHERS	THE DAUGHTERS
Suyuan Woo	Jing-mei "June" Woo
An-mei Hsu	Rose Hsu Jordan
Lindo Jong	Waverly Jong
Ying-ying St. Clair	Lena St. Clair
	

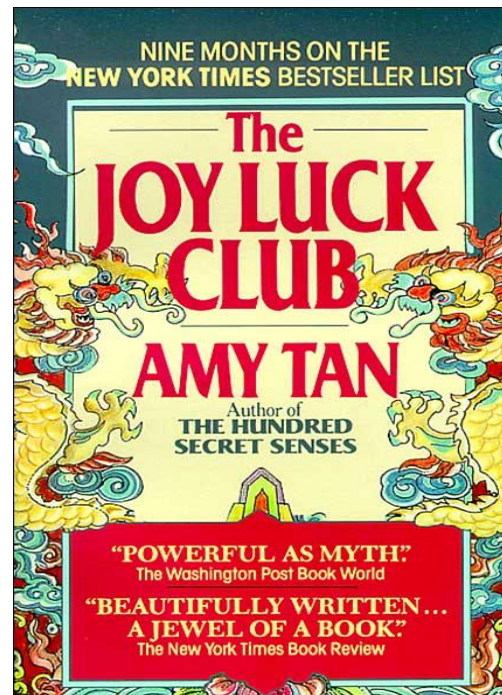
Figura 2: Relación entre los personajes

Anexo VI: Portadas de las diferentes versiones de *The Joy Luck Club*

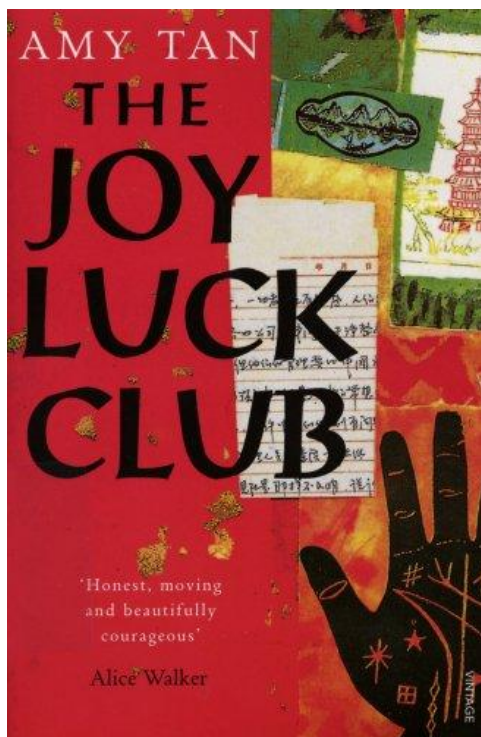
Portadas de la obra original:



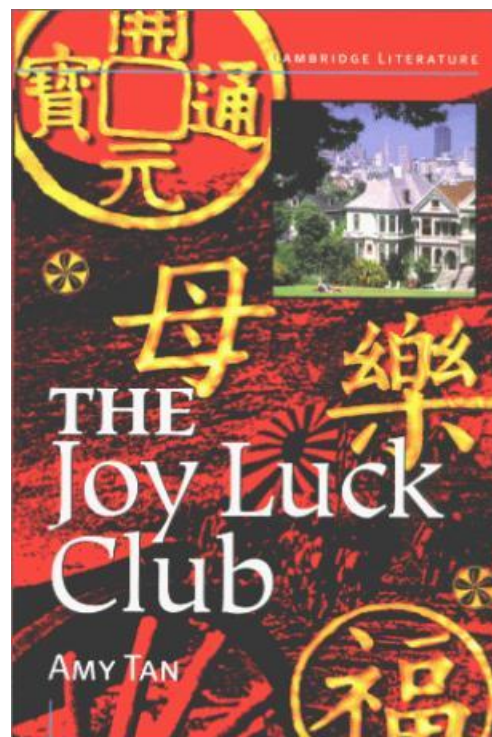
1



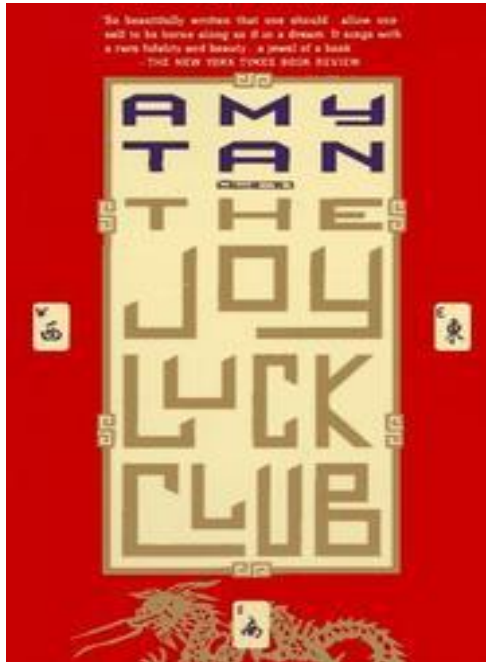
2



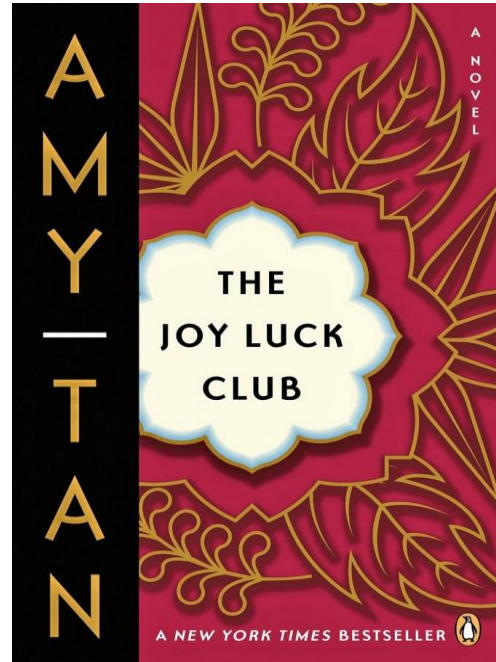
3



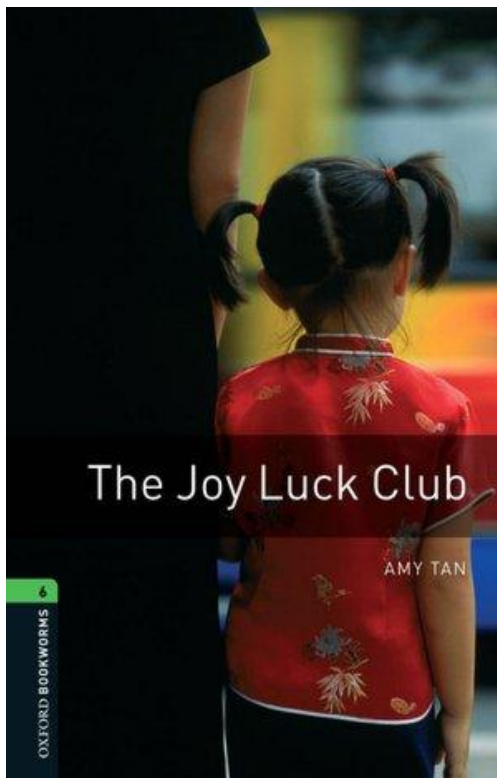
4



5



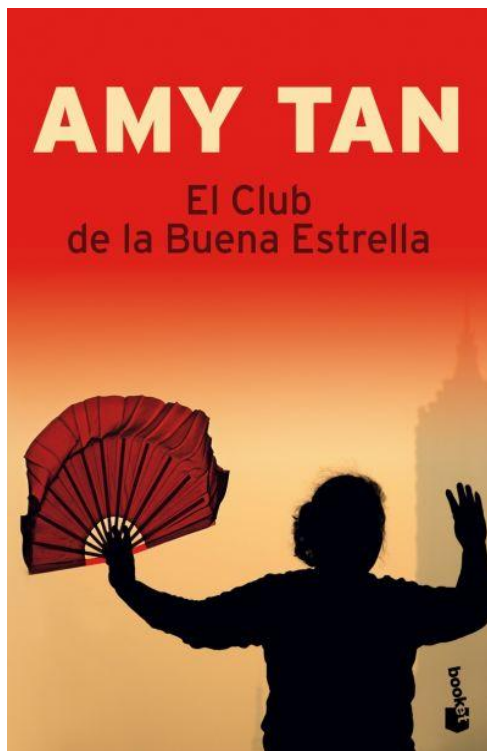
6



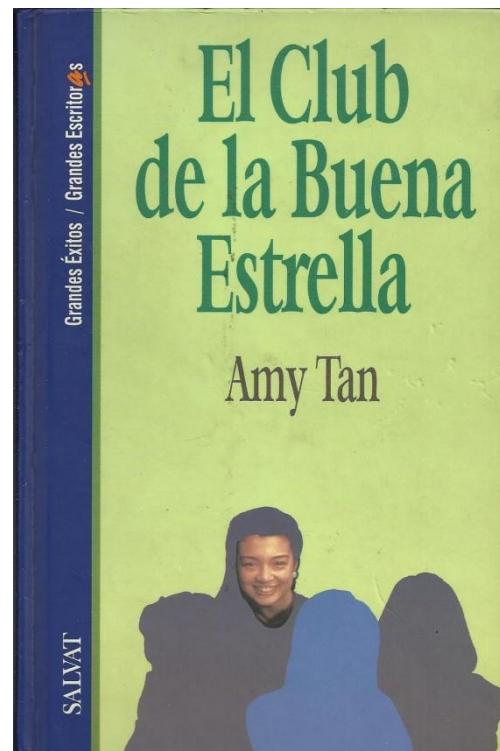
7

Portadas de las versiones españolas:

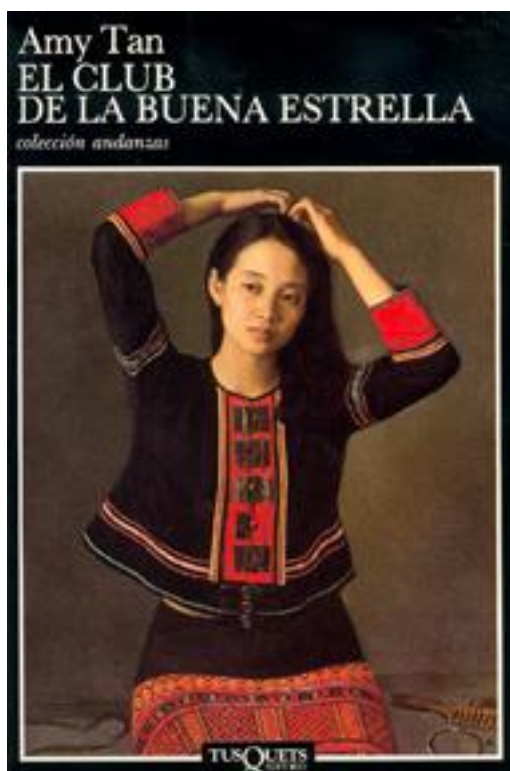
Primera edición:



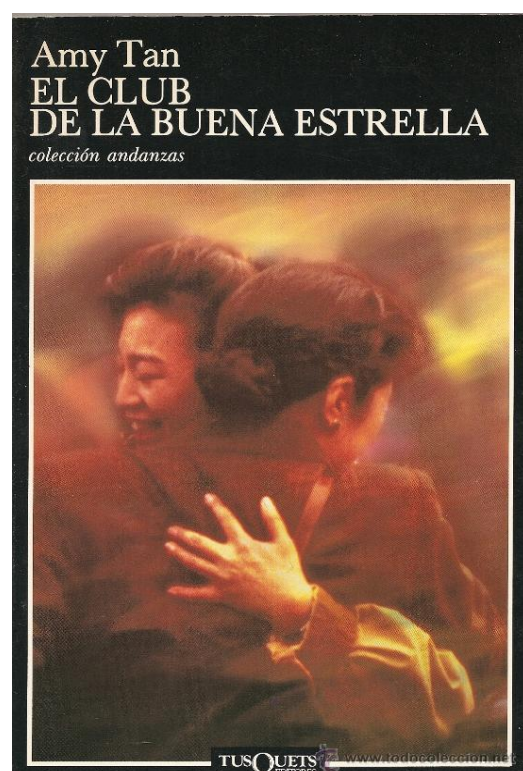
1



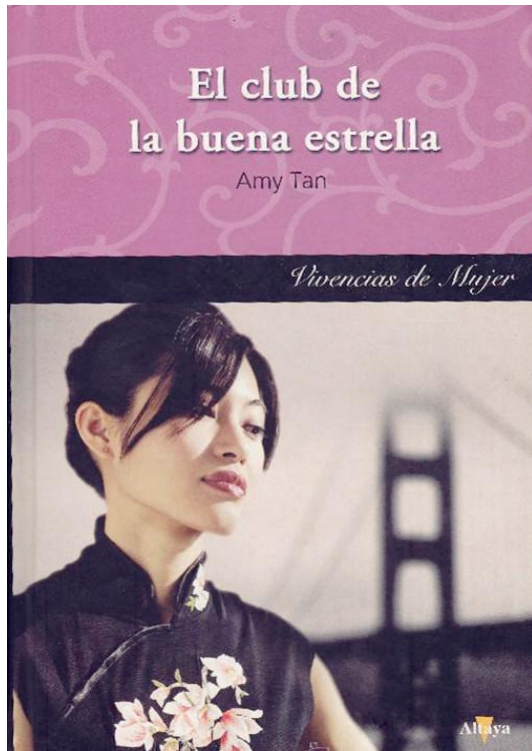
2



3

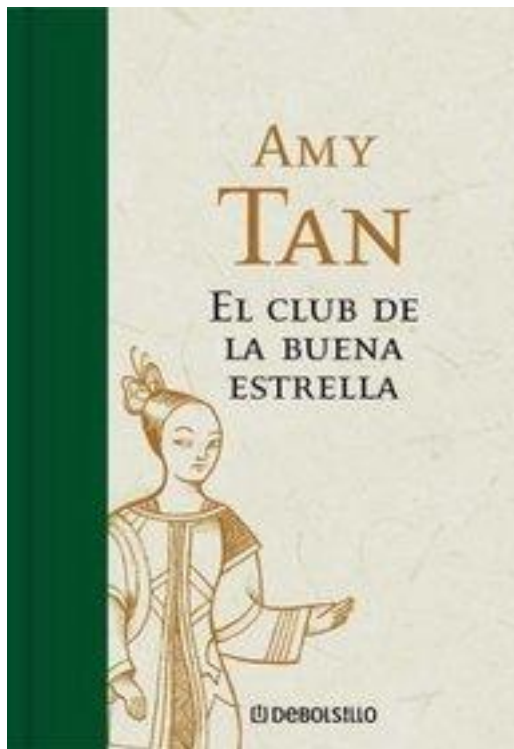


4

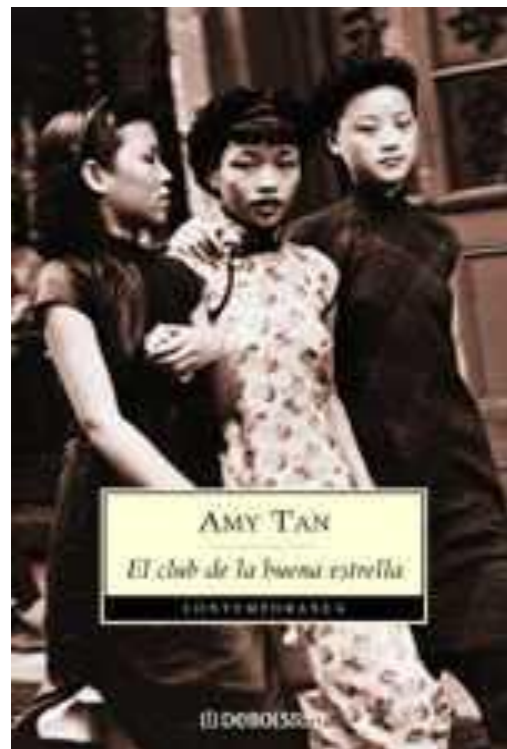


5

Edición de bolsillo:



6

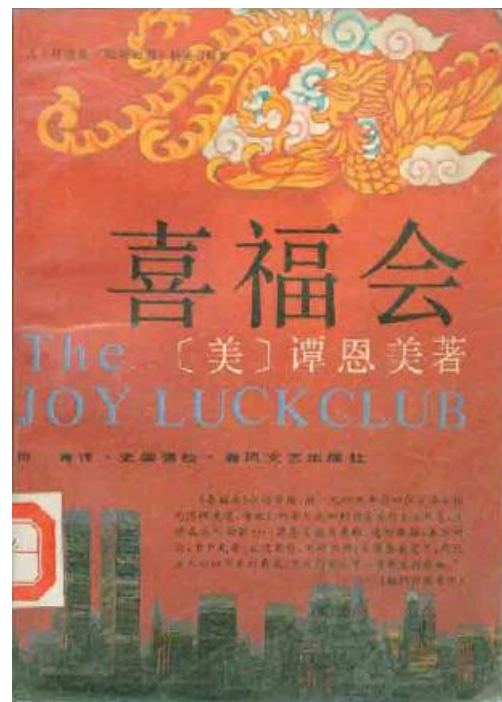


7

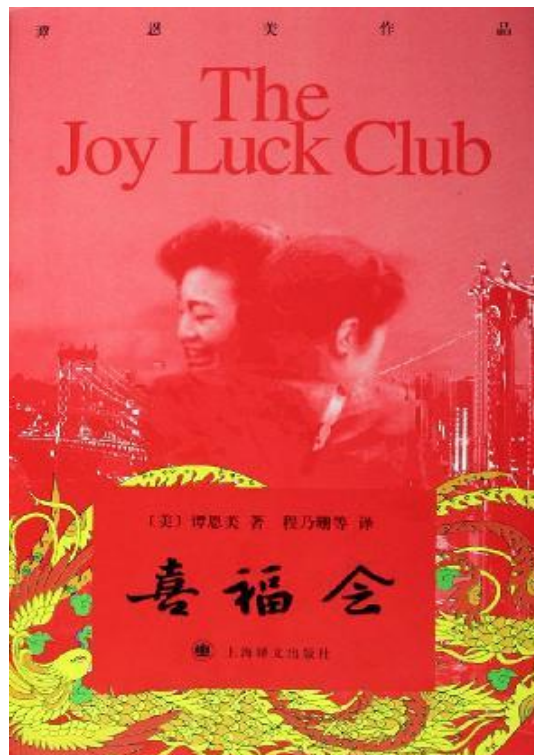
Portadas de las versiones chinas:



Versión de Yu



Versión de Tian



Versión de Cheng

Anexo VII: Distribución de la versión taiwanesa y la de la China continental

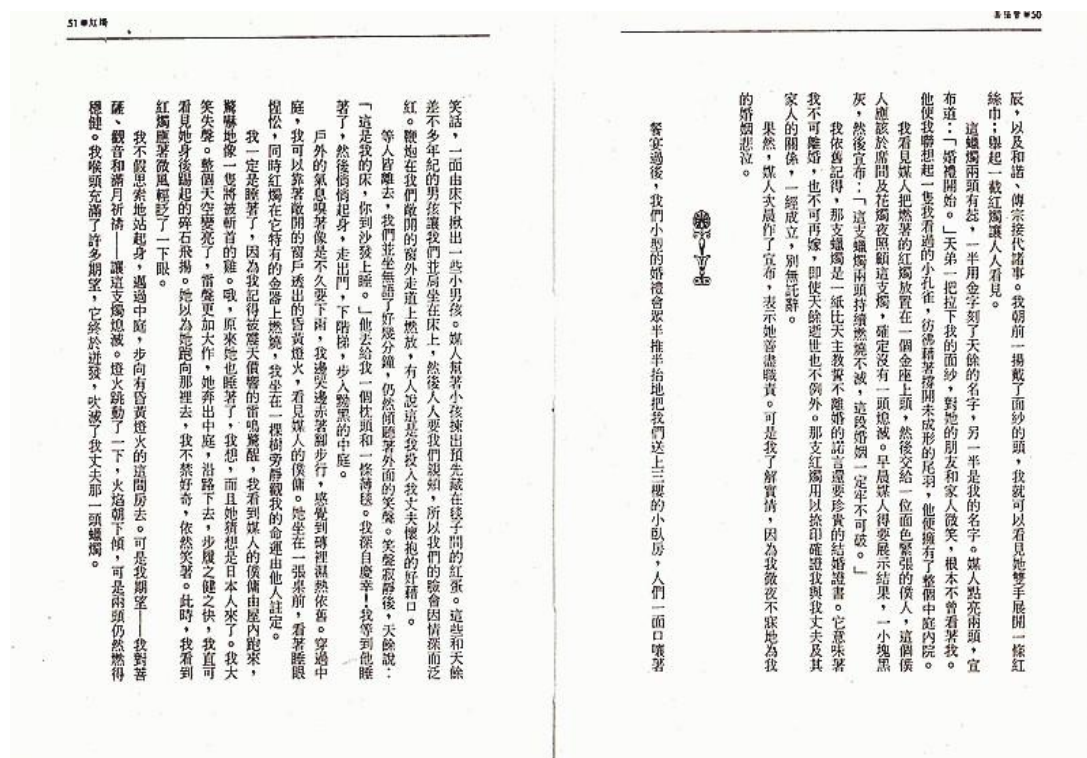


Figura 1: Distribución vertical que se usa en Taiwán (la versión de Yu).

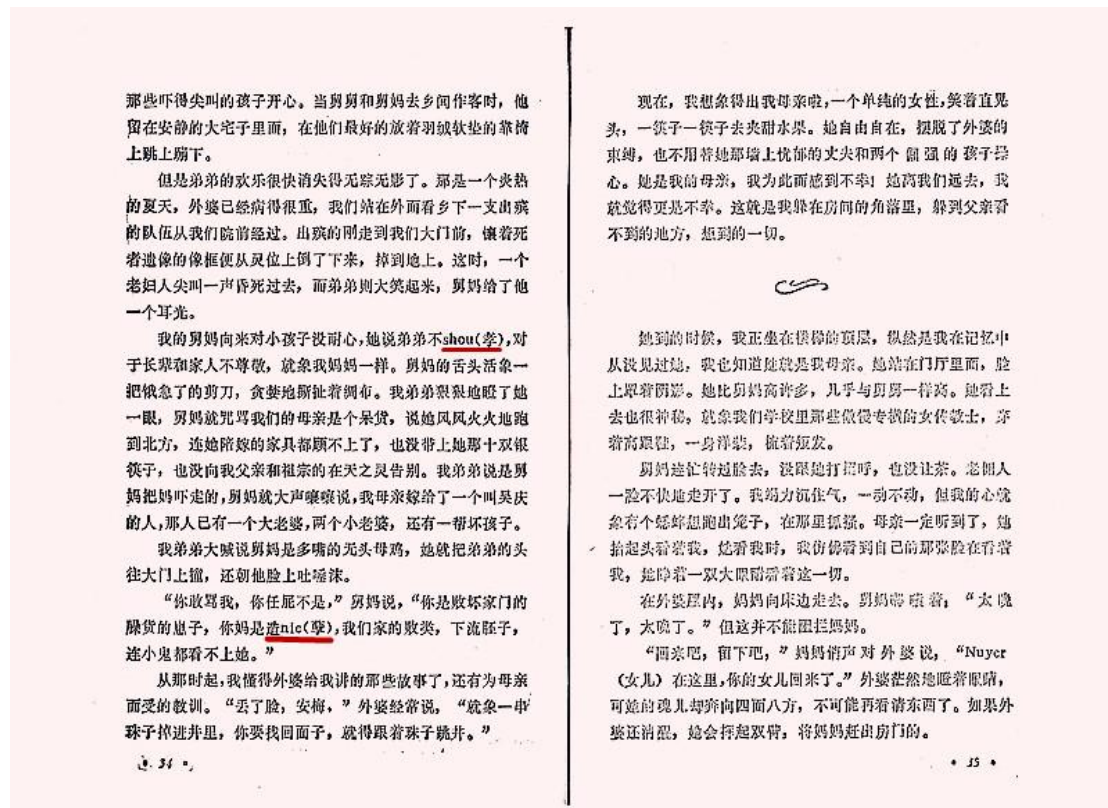


Figura 2: Distribución horizontal que se adopta en la China continental (las partes subrayadas con un trozo rojo muestran la estrategia traslativa de Tian: mientras que elige el carácter chino adecuado según el contexto, mantiene el término que “inventa” la autora con el fin de advertir a los lectores chinos de la heterogeneidad de la chinidad).